

الأدب الكويتي خلال نصف قرن

أبحاث الندوة التي عقدها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
على هامش مهرجان القرين الثقافي الثامن

1950 - 2000

(الجزء الثاني)

دولة الكويت - 2008



الأدب في الكويت خلال نصف قرن

(١٩٥٠ - ٢٠٠٠)

الطبعة الثانية - الجزء الثاني

الباحثون:

د. صلاح صالح - د. حميد لحمداني - د. أحمد الهواري

د. إبراهيم غلوم - د. نديم معلا - أ. صدقي خطاب

د. محمد حسن عبد الله - د. فايز الداية

تحرير ومراجعة:

د. غادة حجاوي د. إلياس البراج



الأدب في الكويت خلال نصف قرن

(١٩٥٠ - ٢٠٠٠)

(إصدار خاص - الطبعة الثانية)

الكويت ٢٠٠٨

الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

ص.ب: ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الكويت ١٣١٠٠ - فاكس: ٢٤١٣٢٩٩

المحتوى:

أبحاث الندوة التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

تحت عنوان: الأدب في الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠ - ٢٠٠٠).

تحرير ومراجعة:

د. غادة حجاوي - د. إلياس البراج

ساهم في إعداد مادة النقاشات:

فوزية جاسم علي

صدرت الطبعة الأولى في مارس ٢٠٠٣ - دولة الكويت

حقوق النشر محفوظة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الصف والتنقيذ والإخراج والتصحيح:

في وحدة الإنتاج بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

المحتوى

- ٥ - هذا المشروع
٧ - تقديم الأمين العام

القسم الثالث

- I - المكان في القصة الكويتية
بحث: د. صلاح صالح ١١
II - اشتغال الزمن في القصة القصيرة بالكويت
بحث: د. حميد لحمداني ٤٧
III - المرأة العربية (الكويتية) ورؤية العالم في التخيل السردى
بحث: أ. د. أحمد الهواري ٦٩

القسم الرابع

- I - حضور التراث في النص المسرحي في الكويت الأوهام والتناقضات
بحث: أ. د. إبراهيم عبد الله غلوم ١١٣
II - قضية الغربة والاعتراب في النص المسرحي الكويتي
بحث: أ. د. نديم معلا محمد ١٤١
III - نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي
بحث: أ. صدقي خطاب ١٥٣

المحتوى

القسم الخامس

I - المقالة وتطورها في الكويت

بحث د. محمد حسن عبد الله ٢٠٣

القسم السادس

I - حول الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب

ورقة أ. د. فايز الداية ٢٥٢

هذا المشروع

يطيب للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يزف إلى قارئ «عالم المعرفة» في عالمنا العربي مشروعا ثقافيا جديدا، يتمثل في هدية ثقافية مجانية تصاحب إصدار «عالم المعرفة» بدءا من العدد ٣٤٩ .

يهدف هذا المشروع، الذي نستله بكتاب «الأدب في الكويت خلال نصف قرن»، والذي نستكمل الجزء الثاني منه في هذا الكتاب، إلى فتح نافذة يطل منها القارئ العربي على جانب مهم من الإبداع الثقافي في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث برزوعي الإنسان الكويتي منذ بدايات نهضته الحديثة (قبل عقود من بزوغ عصر النفط) بأهمية ثقافته العربية بشقيها التراثي والحديث في تمكين المجتمع الكويتي رغم قلة عدده والوطن الكويتي رغم صغر مساحته، ليس فقط من حث الخطى على طريق التقدم والازدهار الحضاري، بل أيضا بإتاحة الفرصة للكويت لممارسة الدور المرموق الذي اضطلعت به حيال أمتها العربية ومحيطها الإقليمي، وهو الدور الذي كانت له انعكاسات كثيرة تجيء في صدارتها الجهود الثقافية المبكرة التي أسهمت بها الكويت، ولاتزال، في تنمية الثقافة العربية من خلال توفير خدمة ثقافية رصينة بأسعار رمزية تقف في متناول القارئ العربي.

وتنبع أهمية مشروعا الثقافي الجديد من أنه يعرف المواطن العربي بالنتاج الإبداعي للمثقف والمبدع في الكويت، ليس باعتبارها هذا النتاج إبداعا «آخر»، أو ثقافة مغايرة، بل بوصفه لونا مختلفا في إطار الثقافة العربية «الواحدة»، وإن تعددت وجوهها، وتباينت رؤاها، تبعا لاختلاف البيئات وتفاعلها مع الزمان والتاريخ.

ونأمل أن يحقق هذا المشروع الثقافي الجديد مزيداً من التقارب والفهم المتبادل بين القارئ العربي في كل مكان، وأشقائه في الكويت، وأن يكون جسراً للتفاعل بين المجتمع الكويتي والمجتمعات العربية، وليس هناك ما هو أقدر من الثقافة على تحقيق هذه المهمة الضرورية والواجبة، من أجل مجتمع عربي أفضل، يتمكن من المضي قدماً باتجاه المستقبل، متسلحاً بالمعرفة والثقافة والاحترام المتبادل، واليقين بأن الاختلاف والتعدد يمثلان ثراء للأمة العربية وثقافتها، وجسوراً تربطها بعالمها وعصرها. ولعل هذا هو الهدف الرئيس من إطلاقنا هذا المشروع الثقافي الذي نأمل أن يحقق ما نصبو إليه، وأن تعم فائدته عالمنا العربي الكبير، وأن يسهم - ولو بقدر ما - في التقدم الحضاري الذي يتطلع إليه الإنسان العربي.

الأمانة العامة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
الكويت مارس ٢٠٠٨

تقديم

يسر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت، أن يضع بين يدي القارئ العربي هذا الكتاب عن الأدب في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، آملاً بذلك أن يضيف إلى المكتبة العربية إصداراً يسد فراغاً مهماً، يتعلق بحيز من الإنتاج الأدبي العربي المعاصر، وينضم في الوقت نفسه إلى المؤلفات والإصدارات الكويتية التي أصبحت من معالم الثقافة العربية عامة، وخاصة المطبوعات الدورية (عالم المعرفة والثقافة العالمية وعالم الفكر وإبداعات عالمية وجريدة الفنون)، والتي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، هذا إضافة إلى المجلة العربية الأولى انتشاراً وشمولاً، مجلة «العربي»، وعدد من الدوريات الثقافية والعلمية والأكاديمية المتخصصة، الصادرة عن مؤسسات رسمية وجمعيات أهلية. إن هذا الموقع المتميز للكويت، في نشر الثقافة العربية ومدها بجديد الثقافة العالمية، يندرج في إطار رسالة حضارية ارتضتها وتمسكت بها، وتعززت في ظل حرص شديد من سمو أمير البلاد (الراحل) الشيخ جابر الأحمد الصباح، وسمو ولي العهد رئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح (سمو الأمير الوالد حفظه الله).

وإضافة إلى القيمة الأكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين للقارئ، عبر الصفحات التالية، أن بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكراً بالتزامن مع مراحل نشأتها الأولى، من خلال عدد من الأنشطة التي قام بها أبناؤها الرواد، والتي عكست عشق الكويتيين للثقافة، الذي تطور مع الزمن والتكنولوجيا وازدهر مع مظاهر التقدم السياسي والاقتصادي للبلاد في النصف الثاني من القرن الأخير للألفية

الثانية. ومع هذه التحولات عرفت الكويت أفواجا من الأدباء والشعراء والمسرحيين والكتاب، كانت لهم إنتاجات متنوعة في كل ميدان من هذه الميادين الإبداعية، فأثروا بذلك الأدب العربي المعاصر، ورفضوا رسالة الكويت في الثقافة العربية برافد جديد، يضاف إلى دورها كمركز للنشر الفكري والثقافي، وهو الدور الذي طغى على إسهاماتها الأخرى المكونة لرسالتها الحضارية.

لذا رأى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن الوقت قد حان لينال هذا الإنتاج - المعاصر - حقه من التقييم والنقد والتحليل من منظور النقاد والكتاب العرب عامة، وهذا هو موضوع هذا الإصدار.

فهذا الكتاب يحتوي على أبحاث ومناقشات ندوة «الأدب في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين»، التي أقيمت ضمن أنشطة مهرجان القرن الثقافي للعام ٢٠٠٢، غداة اختتام احتفالات الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية. وقد أظهرت أبحاث ومناقشات الندوة ضرورة بذل المزيد من الدراسة والاهتمام بالأدب في الكويت، وفق ما نادى به العديد من المشاركين في الندوة، مما جعل بعضهم يدعو إلى تبني مشروع خاص لترويج كتب المؤلفين الكويتيين على المستوى العربي، ليتسنى لمختلف القراء العرب الاطلاع على إنتاجهم، وبذلك تتكامل عناصر التفاعل اللازمة لتنمية موقع الكويت على هذا الصعيد.

بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

القسم الثالث

I - المكان في القصة الكويتية

بحث: د. صلاح صالح

II - اشتغال الزمن في القصة القصيرة بالكويت

بحث: د. حميد لحمداني

III - المرأة العربية (الكويتية) ...

ورؤية العالم في المتخيل السردى

بحث: أ.د. أحمد الهواري

المكان في القصة الكويتية

الدكتور صلاح صالح(*)

الريح تلهث بالهجرة كالجثام على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عار
وعلى الرمال على الخليج
جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العباب يهدر رغوّه ومن الضجيج
كالد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون...

بهذا الجيشان الضاج بتفاصيل المكان ومناخاته وقضاءاته افتتح الشاعر قصيدته المحتشدة بفوراته الحسية والشعورية الراشحة بنكهة المكان الكويتي الذي بدا في هذه الافتتاحية المكانية، ذات الطابع الاحتفالي منقطع الشبه بأي مكان آخر في العالم، على الرغم من معرفتنا بأنه مجرد مكان معروف ومألوف على كامل امتداد سواحل الخليج العربي.

وعلى الرغم أيضاً مما نعرفه بواسطة الجغرافيا والتجربة الحياتية من أن الصحارى التي تشاطئ الخليج أمكنة فقيرة بالتنوع التضاريسي والموجودات الطبيعية التي تمنح المكان المعري من تدخلات الأنشطة البشرية، ثراءه وجاذبيته الجمالية الخاصة، فقد تمكن إحساس الشاعر بالمكان وقدرته الفنية على إعادة تفكيكه ثم تركيبه بواسطة اللغة، من جعله مكتظاً بكل ما تكتظ به الافتتاحيات السيمفونية الكبرى ذات الطابع الاحتفالي الذي لا يكتسب احتفاليتها ما لم يكن هناك حشد كاف من العناصر والفعاليات الكافية لإقامة احتفال، أو البدء بافتتاحية احتفالية سيمفونية كبرى أقامها بدر شاكر السياب في مفتتح إحدى أشهر قصائده من عناصر المكان الكويتي في وقت مبكر من

(*) - دكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة دمشق.

- ناقد وباحث وفنان تشكيلي وأستاذ جامعي.

- يُدرّس في جامعة الكويت.

- عضو اتحاد الكتاب العرب - سورية.

- أقام معرضين فريدين في سورية وشارك في معارض جماعية عدة داخل سورية وخارجها.

- صدرت له مجموعة من الكتب الأدبية والنقدية إضافة إلى عدد من الأبحاث والمقالات في النوريات السورية والعربية في النقد والفنون التشكيلية.

- شارك في فعاليات عدد من الندوات والمؤتمرات النقدية والثقافية العربية في الأردن والقاهرة ولبنان والكويت.

عطاءه الشعري، وفي وقت مبكر أيضا من جعل الكويت مكانا مرجعيا، أو بؤريا لأعمال أدبية عدة، قصصية وغير قصصية، أبدعها الأدباء العرب من الكويت ومن خارجها على حد سواء.

والبحث في المكان القصصية الكويتي من الضروري قصره على المكان الكويتي في القصص الكويتية. ولكن الضرورات المنهجية تقتضي قدرا من التحديدات النظرية التي يؤدي إغفالها إلى مقادير متفاوتة من الارتباك والالتباس على الصعيد الدرسية والمفهومية - والمصطلحية أيضا - ولذلك توزع البحث على قسمين متميزين في طبيعة المادة العلمية، وفي طريقة الشغل، فاختص الأول بالجانب النظري التأسيسي الذي استقيت معظم مادته من كتابي النظري «قضايا المكان الروائي» المخصص بكامله للبحث في صلب المكان الروائي وموقعه في نظرية الرواية، كما يشي بذلك عنوان الكتاب، واختص القسم الثاني بالشغل المباشر على الأمثلة القصصية الكويتية.

I - ١ - المكان في نظرية الرواية

ربما كان المكان أقدس ما يعطي «الكيوتونة» تجسدها وانقطاعها عن الذهنية البحتة ومطلعية التجريد، فهو المتلازم الأهم مع فكرة الوجود، فلا وجود خارج المكان، والكون مكان مطلق، تعجز عن حدوده المقاييس و الأزمنة، وفي تعمد الاقتراب من مدركاها «الأرضية» أي المتوائمة مع مقاييس الكرة الأرضية، وأبعادها في المسافة والزمان والحضارة، نجد المرء حين يستعمل تعبير «العالم» إنما يستعمل تعبيراً مكانياً. ونجد أيضا أن المجموعة الشمسية مكان، والكرة الأرضية مكان، وكل قارة مكان، والوطن مكان والمنزل مكان، كما أن هناك من يذهب إلى أن الزمن يحد ذاته، حالة من حالات المكان، ومن السذاجة أن نتصور أنه لا وجود لشيء فوق الزمان، فالزمان ليس إلا حالة من حالات الأشياء. ولا نستطيع أن نصرف الانتباه عن الجذر اللغوي للمكان (ك، و، ن)، فقد ورد في «لسان العرب»: المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام، صارت الميم أصلية، فالمكان في صرف اللغة العربية، اسم مكان من فعل كان الذي يتمتع بخصائص يمكن أن تسمى خصائص إشكالية، على أكثر من صعيد، فهو يحيل دلالته إلى ماضٍ مبهم يتضمن الوجود، أو إحدى حالاته دون أن يثبت مستمرا، وهو في النحو فعل ناقص يتضمن الفاعلية و ينتقص من اكتمال معناها، وينقضه في الوقت نفسه، ففي «كان يفعل» إثبات للفعل من جانب، وإثبات لانهائه من جانب آخر، وإذا استعمل بمعنى «حدث»، أصبح فعلا تاما، وكثيرا ما يضاف إلى الماضي والمضارع: «كان فعل، كان يفعل» لإسباب الفعل التالي مزيدا من التعمين الزمني^(١).

وفي هذا السياق تحسن الإشارة إلى استعمال مفردات عربية أخرى للدلالة على المكان، أو المكان الروائي، كالحيز والفضاء والبيئة والفراغ، لكنها تعني أموراً مختلفة، أو متباينة فيما بينها تباينات دقيقة، في معظم الدراسات النظرية العربية، وفي الشغل المباشر على الفن الروائي، وفي معظم الدراسات المترجمة عن لغات أوروبية مختلفة، بحيث يشمل «الفضاء» المكان وجملة المناخات التي يبتعثها الأثر الفني، ويستعمل «الحيز» لتخصيصات مختلفة ضمن المكان الواحد و «البيئة» تعني المكان، ولكنها تعني اشتماله على الأنشطة البشرية ومجمل الأشكال الحياتية النباتية والحيوانية فيه، وربما دلت كلمة «الفراغ» على حالة افتراضية مستحيلة التحقق في إطار التجربة الحسية المباشرة، لأنها تشير إلى شيء يمكن أن نطلق عليه «انعدام المكان أو نفي وجوده» وهذا ما يخرج بصورة جلية عن نطاق التجربة الإنسانية، فالفراغ الذي يحتوي الكينونة البشرية، أو أي كينونة مفترضة أخرى، يفارق حالته الذهنية البهجة ويتحول إلى مجرد «مكان».

وربما كان تداخل الإحاطة بين الكائن العاقل والمكان، والإشكالية الناشئة عن هذا التداخل، فلسفياً ودينياً، أبرز ما يفضي إلى حياة المكان في الفن، وإلى اكتساب هذه «الاستفاضة الموجزة»، إذا صح التعبير، شيئاً من مسوغاتها، فالإنسان يتبادل الإحاطة مع الغرفة التي عمرها وأقام فيها، إنها تحيط به بمساحتها وجدرانها وسقفها، وهو يحيط بها بوعيه وإدراكه، وإنشائه لها، وإذا استبدل الطرفان بمطلقتهما القصوى «الإنسان بالخالق، والغرفة بالكون» نكون قد وقفنا في موقع الإطلالة على إحدى القضايا الفلسفية والفقهية الكبرى، أي العلاقة المكانية بين المكون الخالق، والمكان الذي أنشأه، ونكون أيضاً قد لامسنا، أو وضعنا أقدامنا على أحد السبل المفضية إلى تبيان أهمية المكان فيزيائياً وفلسفياً، وفنياً، وتبيان دقة التعامل مع علاقة الإنسان بالمكان، واتسام هذا التعامل بمقادير يصعب حصرها من الرهافة والحساسية والإشكالية، والخطورة الفكرية أحياناً، فالإنسان كتوع عاقل أو كفرد عاقل مكان لحلول الزمن، مكان لعبوره أيضاً، الجسد البشري الذي فارقه الروح، هو جسد غادرته كمية ما من الزمن، والإنسان مكان للوعي يخنزل عبر الوعي الأمكنة كلها، ابتداء من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة، وانتهاء بالمكان المطلق (الكون)، وربما كان هذا البيت، لابن عربي، الصياغة الأجمل والأدق لما نعلن الآن بصده، حين يقول مخاطباً الإنسان:

وتزعم أنك جرم صغير

وفيك انطوى العالم الأكبر

وفي نظرية الرواية، يدخل المكان عنصراً رئيساً، لا يمكن تجاوزه في أي عمل روائي، وقبلما نمثر على تعريف للرواية بهمل عنصر المكان، فالشخصيات تحتاج إلى مكان لحركتها، والزمن يحتاج إلى مكان يجعل فيه، ويسير منه أو إليه، والأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل إذا اقتطعت أو عزلت عن الأمكنة، فلا شيء يجري ما لم يجد ما ينشئ جريانه عليه، وأياً كانت السيرة الروائية «زمنية، مكانية نفسية، سياسية إلخ...»، فإن السيرة تحتاج إلى مكان تسير فيه، والصيرورة تحتاج إلى مكان تؤول إليه، مهما كان شأن المكان ضئيلاً، وأياً كان دور الفعل الروائي الذي ينسب إليه.

لقد أدرك النظريون والنقاد قيمة المكان في بناء المعمار الروائي، وأدركوا قيمته في افتتاح الرواية، فتجمله الدكتورة سيزا قاسم شريكاً وحيداً للماضي في اقتسام الافتتاحية الروائية: «تتكون الافتتاحية من عنصرين أساسيين هما الماضي والمكان ... فخص الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان»^(٢). كان الروائيون قبل موجة ما سمي بالرواية الجديدة يحصرون دخول القارئ إلى عالمهم الروائي بالمدخل المكاني، فقد «شاع إلى زمن طويل قصص «تقليدي» لا يبدأ سرد الوقائع قبل تصوير الإطار الذي يتم فيه (وصف المكان) في مدينة أو قرية، في شارع أو حي، أو حقل أو غرفة، ووصف الزمان عند الفجر أو الغيب، أو عند الظهيرة». وكان الروائي الرومانسي يشارك المكان في البناء الروائي إلى جانب الزمان^(٣)، ولكن احترام «التقليدي» أو الرومانسي للمكان الروائي، لا يعني أن الرواية الحديثة أغفلت المكان ودوره المركزي في بناء الرواية، فقد منح غسان كنفاني الصحراء - المكان في «ما تبقى لكم» دوراً بطولياً^(٤)، واعتبر محمد بدوي أن رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان «نص مهم يتمحور حول المكان المدني، ويسمى إلى أسطرته من خلال تكييف إنجازات تشكيلية غربية لمعطيات سياق مغاير هو الواقع العربي»^(٥). ويقول في موضع آخر من المقالة ذاتها: «إن المقارنة بين، الفترة الزمنية الطويلة في الواقع، والفترة النصية المحورية في الرواية، تأتي بسبب حرص النص على منح المكان بطولة لا يمكن لأي عنصر أن ينهض بها»^(٦). ويحدد إسماعيل فهد إسماعيل في «الضفاف الأخرى» المكان والوقت والحالة في رأس بداية معظم فصول الرواية^(٧)، وفي «نظرية الأدب» تأكيد واضح لدور «البيئة» التي تتضمن المكان، في صنع العمل الروائي، والحفاظ على وحدته واتساقه: «نكرر مرة أخرى أن البيئة قد تكون المكون الأكبر للمحيط، منظورا إليه كسببية اجتماعية أو طبيعية، كشيء ليس للفرد عليه سيطرة فردية كبيرة»^(٨).

إن ما تثير لدى الرواية الحديثة في علاقتها بالمكان، يتعلق بطريقة التعامل التي تخضع المكان لمجموعة جديدة من الكيفيات والتقنيات، ولم يصل التغير إلى محاولة تجاوز دور المكان أو إلغائه، فلقد «دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة، أصبح فيها المكان شرطاً للوجود ذاته، وعاملاً من العوامل بين الشخصية وتحديد استجاباتها»^(٩) ويرى يوري لوتمان في أثناء حديثه عن «بناء النص الفني» أن «الإنسان يُخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية»^(١٠) ويرى آلان - روب غرييه أن المكان «موضع خال من الدلالة، أو بمعنى أدق هو محض وجود موضوعي صرف، و إسباغ دلالة ما عليه أمر مناف لطبيعته، بوصفه «مجرد مكان» لا هو عبث ولا هو دلالة، إنه ببساطة موجود. فالسلبية التي تعري المكان من دلالاته «حسب غرييه» لا تنهب إلى إلغائه وإلغاء فاعليته، لأن الفاعلية يمكن استصدارها من مجرد الوجود الموضوعي.

ومع موجة «الرواية الجديدة»، التي اقترن انتشارها باسم آلان - روب غرييه، وكتابه المهم «نحو رواية جديدة» بدأ المكان الروائي يفادر أنزواء في الرواية وهي النقد المشتغل عليها، وأخذت الأضواء تشمله شيئاً فشيئاً، كما أخذ دوره في تشكيل عوالم الروايات الجديدة ينتشر شيئاً فشيئاً، وابتدأ أيضاً يسهم في إغناء النقد الروائي والفكر النظري والجمالي المتعلق بالرواية، بمواد جديدة وموضوعات جديدة، وقيم لم تكن معروفة من قبل. «إن تركيز روب غرييه على أشياء العالم الخارجي له ما يقابله في بعض تقاليد الرواية، وهي تركيز الروائي على أحداث العالم الخارجي، فهو من هذه الناحية لا يضيف إلا نقل المحور من الزمان إلى المكان، وهذا في حد ذاته ثورة، أو بدايات ثورة في الفن لا يحدد كلها إلا المستقبل»^(١١).

- أبعاد المكان

يبدو الحديث عن أبعاد المكان ضرباً من النزوع التجريدي الذي يسهم في قطع الصلات بين التصورات النظرية ومعطيات الواقع الموضوعي. فالتعامل الإنساني بشيوعه المريض يتواصل مع المكان، واقعياً وفنياً، خارج منطق القياس والأبعاد، إنه يتعامل معه كمعطى وجودي، ينضم إلى المعطيات الأكثر سلباً من معطيات الحياة. ولكن الصعود قدماً في سلم التفكير، الذي يتشكل من ماهية مجردة، يخضع المحسوسات ذاتها إلى قدر من التجريد، ولطالما اعتبرت القدرة على الانتقال من المحسوس إلى المجرد إحدى وحدات قياس الرقي الفكري و تطوره، فضلاً عن أن التفكير بالشيء، أمر يختلف عن الشيء

- موضوع التفكير، وهذا من المسوغات التي تجعل المكان قابلاً للصياغة النظرية التجريدية، وقابلاً للتمتع بأبعاد ينتمي بعضها إلى عالم التجريد إضافة إلى أبعاده المادية الملموسة.

والمكان الموضوعي، وليس الروائي فقط، يتمتع بأبعاد عدة، كالبعد الفيزيائي، والبعد الرياضي الهندسي، والبعد الجغرافي، والزمني التاريخي، والذاتي النفسي، والواقعي الموضوعي، والفلسفي الذهني، والتقني الجمالي، ومن النادر أن تستثمر رواية واحدة جميع أبعاد المكان خلال بناء أمكتتها الفنية، بل تبرز البعد المتسق مع سيرورتها العامة ومقولاتها الكبرى، حيث يجري إبراز الأبعاد التاريخية والفلسفية المشبعة بالقيم الأخلاقية الكبرى، الوطنية وغير الوطنية في الروايات التي تنحو المنحى الوطني أو النضالي، ونجد التحديد الجغرافي الهندسي لقطعة أرض في «كانت السماء زرقاء» يسهم إسهاماً مباشراً في إبراز المآزق القطيعة، النفسية والفعالية الخارجية، للشخصيات المأزومة المحاصرة من الداخل والخارج: «أخيراً بان لعينه خط الأسلاك انشائية، ولولا الحشائش المتسلقة ما استطاع رؤيته من ذلك البعد، لماذا أحاط صاحب الأرض أرضه بالأسلاك؟ أمن أجل أن يحميها من الآخرين؟ هو يزرعها من أجلهم، يعترضه جدول صغير، ليست به رغبة للاستدارة، ربما يوجد سبب آخر دفعه لإحاطة أرضه بالأسلاك. لعله فعل ذلك من أجل أن يفتح نفسه بأنه يمتلك شيئاً، وما دام كذلك فهو موجود»^(١٣).

غير أن اكتظاظ المكان بأبعاده الزمنية، وجملة الالتباسات والتداخلات القائمة بين الزمان والمكان أمور تجعل العلاقة بينهما علاقة جدلية نامية باطراد، وتجعل الرواية تسعى دائماً إلى استثمار خصوصية هذه العلاقة باطراد. ونحن نرى في الفن الروائي بروز دينامية الزمن ودينامية الشخصيات، وفاعليتها الواضحة، مقابل سلبية المكان وسكونيته المعهودة في صنع النسيج الروائي، فالأحداث الروائية لا تتحرك إلا بتحرك الشخصيات في المجالين الزماني والمكاني، والتحرك الإنساني في المجال الزماني يعني بالضرورة حركة للزمان نفسه، بينما لا يعني الأمر نفسه بالنسبة للمكان، فإن أي حركة مهما ضؤل شأنها تستغرق مسافة زمنية معينة، وهذه المسافة قابلة للقياس بوحدات قياس الزمن المعتادة كالعام واليوم والساعة وأجزائها. والوحدة الزمنية في المسافة بعد ذاتها تعني حركة جرم في المجال المكاني «السكان افتراضاً» من نقطة إلى نقطة أخرى، فالعام كوحدة لقياس الزمن يعني انتقال الكرة الأرضية من مكان ما في مدارها حول الشمس إلى المكان نفسه، بسرعة ثمانية عشر ميلاً ونصف الميل في الثانية^(١٤) بعد أن تكون قد قطعت مسافة هائلة في الفضاء الكوني.

فالعام لا يتشكل فقط في تراكم الساعات والأيام والشهور، إنه أيضا هذه المسافة المكانية الهائلة التي تجتازها الكرة الأرضية في أثناء تحركها في مجالها المكاني. واليوم أيضا لا يعني فقط الزمن الذي تستغرقه الأرض في الدوران حول نفسها، إنه بالإضافة إلى ذلك مسافة تعبرها في المكان، فتتماهى المسافتان الزمنية والمكانية بشكل يصعب فيه فصل إحداهما عن الأخرى التي يبدو فيها المكان ساكنا على سطح الأرض، فإن كمية الزمن التي يختزنها المكان، تعني المسافة الزمنية التي عبر بها المكان ببطء أو بسرعة، خلال انتقاله من طور إلى طور، وهذه المسافة في الزمان هي نفسها المسافة التي اجتازها المكان الذي يبدو ساكنا من مكان لآخر، على مستوى الحركة العامة التي تحكم الأرض في دورانها حول الشمس، والتي تحكم أيضا المجرة والمجموعة الشمسية في ارتباطها خلال الفضاء الكوني، وكذلك على مستوى حركة المكان الخاصة داخل المجال الكوني الأرضي.

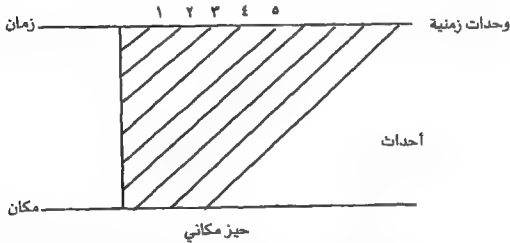
- علاقة المكان بالزمن والشخصيات

الحدث الروائي، أو الحياتي، لا يصبح حدثا بمعزل عن الزمنية، و التغير الذي يمكن أن يكون غاية تشده الأحداث، لا ينشأ أيضا إلا في صلب الزمنية، «فالزمان موجود لأن التغير موجود، ولكن التغير يحدث دائما في أعماق أغوار الوجود، والإحالة الموضوعية وحدها هي التي يمكنها أن تجعله يبدو نتيجة لسياق محدد، أو للتطور أو عدم التطور»^(١٤). فالتغير والتطور والتحويلات والولادة والموت والحركة، كلها تعابير زمنية، تنشأ في الأنساق التعاقبية للزمن، ولا تقبل القياس إلا بالوحدات الزمنية المتكررة بشكل تعاقبي، فالتعاقب هو الأكثر قابلية للإدراك، والأكثر قابلية للفعل في الوعي والتجذر في الإحساس، بالإضافة إلى أنه «لا يوجد أي شيء موضوعي حقا في الزمان سوى نسق التعاقب»^(١٥). وعلى الرغم من الماهية التجريدية البحتة التي يتشكل منها الزمان، فإن الإنسان أكثر إحساسا بوجوده، وأكثر ارتباطا بعوامله وتحولاته، وبالتالي أكثر قلقا وخوفا من محدودية وجوده فيه، ليس فقط لارتباط الزمان بالنهاية والموت، وإنما أيضا لأن «المادة ما تزال تملأ الزمان بشكل مؤكد أكثر مما تملأ المكان». «خلسة يجري إبدال عبارة الديمومة في الزمان من عبارة البقاء في المكان»^(١٦).

فالإنسان بشكل عام، بوعي أو من دون وعي، أكثر إحساسا بأبدية الزمان من أبدية المكان، لأن الأكثرية الساحقة من البشر، تعيش في أمكنة محدودة المساحة، كالمنازل وأمكنة العمل، والمدن والقرى، وهذه الأمكنة يصعب ربطها بفكرة الأبدية والخلود، وهذا من الأسباب التي تكمن وراء ربط محدودية المكان

بمحدودية الوجود البشري، وبالمقابل فإن عددا قليلا من البشر يتعايش مع أمكنة شديدة الاتساع، كالبحر والسهول و الصحارى، بحيث يمكنها اتساعها من ربطها بفكرة الأبدية واللانهائية، بالتوازي مع أبدية الزمن، وعدد أقل من هؤلاء المتعاشين مع الأمكنة الراشحة بفكرة الأبدية، يستشعرون هذه الفكرة، وينقلونها إلى الحيز الواعي من نشاطهم الذهني، كالفكرين والمتأملين والنظرين والفنانين.

قد يبدو تحريك الزمن في مكان ثابت غير ممكن في التصور النظري البحث، كما أن السكون في المادة المكانية وسواها مستحيل موضوعيا كما أثبت العلم الحديث بعد اكتشاف النواة ومكوناتها، ولكن الفن يتعامل مع السكون الملموس بالحواس، كما سبقت الإشارة. والترسيمة التالية توضح إمكان جريان الأحداث وامتدادها على عدد من الوحدات الزمنية: ساعات أو أيام أو أعوام ... في حيز مكاني واحد «غرفة أو منزل أو قرية أو مدينة...»^(١٧).



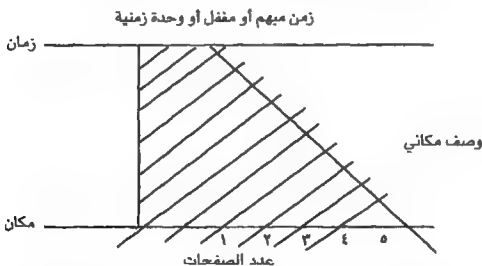
يبدو تحريك المكان مقابل تثبيت الزمن مجرد تبديل نظري أو افتراضي لموقعي الطرفين في الحالة السابقة، بسبب صعوبة التحقق الواقعي والفني لحركة المكان معزولة عن حركة الزمن، فحتى في الفن التشكيلي، باعتباره الأقدر على اقتطاع اللحظة وتجميدها في حالة مكانية يمكن أن تكون صاخبة بالحركة - كأحد مشاهد المدينة الحديثة مثلا - نستطيع أن نرصد في اللوحة شكلا من أشكال حركة الزمن، المتجسدة على الأقل في الوقت الذي استغرقه إنجازها من قبل الفنان، أو في الوقت الذي يستغرقه تأملها من قبل المتلقي. فكيف سيكون الأمر مع الزمن الروائي، الذي يصعب تصويره جامدا بسبب جريانه المستقل عن وعي البشر و أفعالهم وأزمنتهم الخاصة.

لكن هذه الحالة تعرفها الرواية، على الرغم من أنها تكاد تقصر التعامل معها، على تلك المقاطع الوصفية الطويلة التي يستأثر بها المكان، في أثناء الاحتفال الخاص بتقديمه شاملاً ومفصلاً، فيمتد الوصف المكاني على عدد من الصفحات مقابل إخضاع الزمن لشيء من التسكين المجازي القائم أساساً في إغفاله وإهماله، ليتسنى للكاتب تقديم ما يريده من المكان، ويمكن رصد هذه الحالة أحياناً في الإيقاف النفسي للزمن، حين يشكو شخص ما من بطء حركة الوقت، كالشكوى من ثبات الشمس في قبة السماء في الروايات التي تجري بعض أحداثها في الصحراء، أو شكوى الشعراء العرب القدماء من طول الليل وثبات النجوم في قبة السماء، كما في بيت امرئ القيس المشهور الذي يصل تثبيت الزمان عنده إلى حدود ربطه بالثبات المكاني ربطاً حسياً مباشراً يجسده الحبل القوي المشدود، توخياً لمطلقة الثبات، ومنع الزمن من الانقلاط والهرب:

فـيـالـك مـن لـيـل كـأن دجـومـه

بكل مفار الفتل شدت بينيل

وصحوماً يمكن تمثيل تثبيت الزمان وتحريك المكان في المقاطع الوصفية الطويلة في الترسيم التالية^(١٨):



إن الوقوف الوصفي المطول عند بعض الأمكنة يلجأ إليه الروائيون في عدد من المواضع التي تؤدي عدداً من الوظائف كالإسهاب في وصف الأماكن الغريبة، وشحن جماليات الرواية بالجماليات المستمدة من جمال المكان وغرابته «كجنة أوبنهايم» لإدغار آلان بو، و«البحث عن إله مجهول» لجون شتاينبك، والإسهاب أيضاً في وصف المكان لغاية تقنية كالتمهيد لاحتضان

حدث قادم، كوصف البحر مثلاً قبل ظهور اللويثان في «موبي ديك»، أو وصف الصحراء لبث جملة من التأملات النظرية والشعرية والفلسفية كما في «مدن الملح»، أو يأتي وصف المكان مصدراً لاستثارة قدر من الذكريات المتمتعة بتأثير خاص في الشخصية كما في «البحث عن الزمن المفقود»، «فالوقوف عند أماكن ألفتنا أكثر إلحاحاً من تحديد بضعة تواريخ»^(١٩).

إن الإحساس النفسي بالزمن يمكن الكاتب والقارئ من تقديمه متجمداً وفق المنظور النفسي للوحدة الزمنية موضوع التجميد. فالزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، والزمن هو السرد. والتتويه مفيد إلى أن الإحساس النفسي بتوقف الزمن قد يكون بالأصل ناجماً عن إحساس مماثل بالمكان. فالاستلاب «المكاني» يؤدي بدوره إلى آخر زمني. فالزمن الذي يمر غير محسوب في الزمن الفعلي»^(٢٠).

- إسهام المكان في تشكيل الشخصيات

يشيع في أوساط كثيرة، أن تكوين الإنسان ذهنياً ونفسياً يتحدد بالمناخ والطبيعة التضاريسية للمكان، فابن المناطق الباردة يختلف عن ابن المناطق الحارة، وابن الجبل غير ابن السهل، فتجد وفق هذا الرأي أن أغلب الجبلين «في حياتهم العادية أكثر انطواءً، وصمماً من سكان السهول وهذا مفهوم. ففي الجبال يضطر الناس عادة إلى العيش في مجموعات مغلقة صغيرة. وإمكان الاختلاط بينهم أقل»^(٢١).

لقد تمتع هذا الرأي برواج كبير في الغرب، خلال حروبه الاستعمارية المتتالية لاستعباد الشعوب الأخرى، حيث ترجع الأوساط الاستعمارية أسباب تخلف الشعوب في آسيا وأفريقيا إلى عوامل المناخ والجغرافيا، وبناء على ذلك، فإن على هذه الشعوب أن تنظر إلى دونيتها كمعطى طبيعي بحت، غير قابل للتغيير، ما دام المناخ والتضاريس والعوامل الطبيعية الأخرى أموراً غير قابلة للتغيير. ومن المعروف أن هذا الرأي، على الرغم من شيوعه و تمتعه بالقدرة على الإقناع الظاهري، لم يستطع أن يجد سنداً علمياً، أو برهاناً حاسماً من الواقع والتاريخ. كما أن الفلسفات الكبرى التي تسهم في النصيب الأوفر من ثقافة البشرية، لم تتطرق إلى شيء من هذا القبيل، ومع هذا نستطيع أن نثر على آراء نظرية تحاول باستفاضة ملحوظة، أن تبرز دور الجغرافيا في التطور التاريخي لشعب من الشعوب، وأثرها الحاسم في درجة رفاهية الحضاري، وتكوين جملة العادات والقيم التي تسود في أوساطه، حيث يحدد المكان كثيراً من خصائص الملبس والسكن وتشكيلة المحاصيل الزراعية

ووسائل النقل في مختلف فصول السنة... إلخ. هذا وتضطلع التخوم الطبيعية «السلاسل الجبلية والأنهار وما شابه ذلك» في حالات كثيرة جداً بدور حدود سلالية ولا سيما في الدرجات الأولى من تطور المجتمع.

فوجود الأمكنة موضوعياً لا يرتبط بالوجود الإنساني، ولكن القيمة - الثقافية خصوصاً - التي يكتسبها المكان هي قيمة إنسانية بحتة، فالإنسان قادر على منح الأشياء والأمكنة، قيمتها وأبعادها الذهنية والمأورائية، وقادر على تغيير ملامحها وتشكيلها وفق أنماط مختلفة، وقادر أيضاً على ابتداع بعض أنواعها... إنما يظل وجودها الموضوعي مستقلاً عن وعيه ووجوده بالضرورة.

لقد كانت رسالة الإنسان منذ بداية الخليقة هي «أن يخلق بيئته، لا أن يترك البيئة تتحكم فيه وتسيطر عليه»^(٣١)، وكان المنزل أول الأمكنة التي صنعها الإنسان، وبعد المنازل جاءت القرى والمدن، وقلما نجد بقعة على الكرة الأرضية في القرن العشرين، خالية من تأثيرات الفعل البشري، وكان البشرية تسيطر فعلاً نحو صناعة بيئتها الكبير، الذي يشمل كوكب الأرض كله. وفي الفنون عموماً، بما فيها الرواية، نشأ اهتمام خاص بالمنزل، فالمنزل ليس مجرد إطار خارجي صنعه الإنسان منذ القدم ليحمي نفسه من عوامل الطبيعة والوحوش والأعداء، بل إنه يكتسب أبعاداً اجتماعية ونفسية عدة تخرجه من اعتباره مكوناً من مجموعة مواد جامدة، إنه يصبح جزءاً من الأسرة، ويكتسب ملامح أمومية أحياناً، إن «بيت الإنسان امتداد لنفسه»^(٣٢). وفي أحيان كثيرة يتدخل البيت في حياة الإنسان، لتتحية «عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، فمن دون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتاً»^(٣٣). والمدن والقرى والمنازل والأوابد، أشهر الأمكنة التي يتم إخضاعها واقعياً وفنياً لتأثيرات الإنسان، ولذلك لن يقف البحث عندها بالتفصيل، إلا إذا كان تناول الفني يتم وفق خصوصية معينة تستدعي لفت الانتباه.

I - ٢ - الأمكنة القصصية في القصة الكويتية

مما يجعل البحث في المكان القصصي الكويتي محصوراً بمساحة ضيقة هو غلبة القصة القصيرة غلبة واضحة على الفن القصصي الكويتي، فالقصة القصيرة، بطبيعتها الفنية التي تتحو منحى الشعر في التكثيف والاحتفاء بالومضات والالتماعات ذات الدلالة الخاصة تستكثر على المكان القصصي توسيع حيزه، أو تخصيصه بمساحة مناسبة لجعله مكتظاً بالدلالات والإيحاءات الخاصة، أو لجعله عنصراً فاعلاً في تسير الأحداث، أو مؤثراً في بنية العناصر التي يتشكل منها النسيج القصصي. ولذلك غلب على القصة

الكويتية - القصصيرة معظم الأحيان - قدر واضح من الشح في الشغل على الأمكة، فاقترصر الأمر في القدر الأعظم من القصص القصيرة، وبعض الروايات على مجرد جعل المكان حاضناً سائلاً وساكناً للأحداث التي تجري فوقه، ل مجرد أنها لا تستطيع أن تجري من غير وجود المكان.

وفي إطار الفن الروائي الكويتي الذي تفترض طبيعته الفنية توسيع الشغل على الأمكة الروائية، نجد نوعاً من اللامبالاة العامة بالأمكة الروائية التي يمكن أن تكون ذات قيمة بنائية عالية في المعمار الكلي للعمل الروائي، والتي يمكن أيضاً أن تمنحه قيمة جمالية عليا، يصل الأمر ببعضها إلى حد استثثار المكان الروائي بما يمكن أن نسميه دور البطولة في الرواية، والاستثثار كذلك بمحورة الأحداث وتبثيرها، وجعل خصوصية المكان وفردته عاملاً حاسماً في إنجاز ما يسمى «الغاذبية السردية» في الرواية، وعاملاً حاسماً أيضاً في عملية التخيل، وتحريك بقية العناصر، ودفعها لالتزام ما تلتزمه من سيرورات مختلفة في مجمل وشائج التسميع الروائي، على غرار ما عهدناه في «النهايات» لعبد الرحمن منيف، و«فساد الأمكة» لصبري موسى، ومعظم أعمال إبراهيم الكوني، وبعض أعمال ضسان كفاني، على سبيل المثال لا الحصر.

إن من الممكن الذهاب إلى وجود عدد لاقت من الروايات الكويتية التي شهدت حالة من الهروب الفني من مواجهة المكان ذي الطابع الكويتي الصريف، أي ذلك المكان الذي يحمل نكهة كويتية، لا توجد في أي مكان آخر من العالم، حتى لو كان المكان شديد القرب من المكان الكويتي على المستويات كلها، مع وجود استثناءات ساطعة بطبيعة الحال، نجدها في أعمال قصصية عدة لسليمان الشملي وطالب الرفاعي ووليد الرجيب وليلى العثمان وفاطمة يوسف العلي وثريا البقصمي وغيرهم.

وتتجلى حالة الهروب مما دعوته مواجهة فنية مع المكان في معظم أعمال الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل الذي يندرج في قائمة الروائيين الأغزر إنتاجاً على الصعيد العربي، وليس على الصعيد الكويتي فقط، فأعماله الأولى «كانت السماء زرقاء، والمستنقعات الضوئية، والحبل، والصفاف الأخرى» تجري أحداثها في بيئات عراقية، و«ملف الحادثة ٦٧» تجري أحداثها في مكان مبهم من إحدى دول الطوق، أي مصر وسورية ولبنان والأردن، و«الشياح» تجري أحداثها في لبنان، وثلاثية «النيل يجري شمالاً: البدايات، والنواطير، والنيل الطعم والرائحة» تجري أحداثها في مصر. وطيبة إبراهيم تجري رواياتها ذات النزوع إلى الخيال العلمي في أمكة مبهمة عصية على الانتساب إلى أي جغرافيا تمثل خصوصية إقليمية أو قومية، وروايتها «مذكرات خادم»

ذات اللصوق الأقوى بالخصوصية الكويتية أو الخليجية، عمدت فيها إلى ذكر أسماء الأمكنة بشكل مقلوب «الكويت تصبح تيوك، وكيفان تصبح نافيك» من أجل ربط الرواية بصفتها التخيلية البحتة من جانب، وربما من أجل التملص من التبعات الفنية والتقنية المترتبة على التعيين الواقعي للمكان الواقعي من جانب آخر. وهناك أيضا قصص عدة لسليمان الخليفي، وفاطمة يوسف العلي، وعالية شعيب، وليلى العثمان تجري وقائهما في أوروبا وأمكنة عربية أخرى خارج الكويت.

وإذا أردنا تلمس أسباب الانصراف عن الحفاوة الفنية الخاصة بالمكان ذي الطابع الكويتي الصرف، فالإجابة ليست في موضع الاستحالة، وقد أشار إلى معظمها إسماعيل فهد إسماعيل على لسان الشخصية الرئيسية في «أحداثيات زمن العزلة» وهو يتحدث عن ضيق مساحة دولة الكويت، وعن فقرها بالتنوع الجغرافي اللذين يحولان موضوعيا دون جعلها مكانا ملائما للمقاومة وحرب العصابات، فهي ليست متسعة كالصين التي كانت ميدانا لمسيرة ماو تسي تونغ الكبرى، ولا تضم جيالا وأدغالا وغابات كثيفة مثل فيتنام، ولا جبالا ومزارع لقصب السكر مثل كويا، وعلى الرغم من أنها أكبر مساحة من لبنان، فإنها لا تضم الجبال الشاهقة والمناطق الوعرة، والمساحات المشجرة والمدن والقرى ذات الكثافة السكانية العالية^(٧٤).

وعلى الرغم من أن تلك الإشارات أتت بقصد تبيان مدى صعوبة جعل الكويت مكانا للمقاومة، وجعل المقاومة في هذا المكان غير الملائم من الناحية الجغرافية ضربا من ضروب العبقرية والإعجاز والبطولة الفائقة، فقد تضمنت بشكل غير مباشر تفسيراً لمعظم الأسباب التي حالت دون وجود تلك الحفاوة الفنية المفترضة بالأمكنة القصصية الكويتية.

ومن المستحسن مناقشة أسباب غياب الحفاوة بالمكان على ضوء الواقع الموضوعي للمكان الواقعي الكويتي، مع الإشارة إلى عدم جواز جعل الواقع الموضوعي مرجعية فنية، أو معياراً للجودة، فالواقع الفني للمكان أمر، والمكان الموضوعي أمر آخر. إن هناك أسباباً أدت إلى انصراف قصص كويتية عدة عن الحفاوة المشار إليها، مع الإشارة إلى أن ذكر الأسباب ومناقشتها لا يعني قبولا بها بطبيعة الحال، ومن تلك الأسباب:

- ضيق الرقعة الجغرافية: وقد كثرت الإشارات القصصية إلى صغر مساحة الكويت، ولكن ذلك لا يعني عائقاً من الناحية الفنية. فثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة التي تجري أحداثها في أكبر المدن العربية «القاهرة» وفي بلد كبير تبلغ مساحته أضعاف مضاعفات مساحة الكويت، تستأثر البيوت والغرف

المغلقة والمساحات الضيقة بالقدر الأعظم من أحداث الثلاثية^(٣٦)، كمنزل السيد أحمد عبد الجواد والعمامة على سبيل المثال، ولذلك لا يجوز عد ضيق المساحة سببا جوهريا وراء الانصراف عن الاهتمام اللائق قنبا بالمكان، لكنه في حالة القصة الكويتية بدا قائما، وربما ساهم في ترسيخ الانصراف أن معظم المساحة الكويتية خال أو شبه خال من التجمعات السكانية التي تتمركز في مجموعة من الحواضر التي يشكل اتصالها الراهن فيما بينها مدينة واحدة مترامية الأطراف.

- فقر الكويت بالتنوع الجغرافي والطبيعي: فالكويت لا تضم جبالا عالية وأنهارا وبحيرات وهضابا وما شابه ذلك، بل تتشكل من عراء صحراوي شبه أملس، والعمران متمركز على الشواطئ. ولكن تأملا أعمق للرقعة الجغرافية الكويتية يقودنا إلى غير ذلك، فالوفرة والعبدلي منطقتان زراعتان تتمتع كل منهما بنظام زراعي شديد الخصوصية، بسبب قسوة المناخ وصعوبة الري وعداوة الصحراء، وجبال الزور يمكن عدها منطقة جبلية فيها الكتل الصخرية الكبيرة والهضاب والمنحدرات، وخور الكويت يمكن عده مكانا هذا من الناحية الواقعية، حيث تتراجع اليابسة لترسم دائرة شبه كاملة للخور ذي المياه الضحلة، المكتظ بالطمى المالح ومخلفات الأنشطة البشرية والحياة البيولوجية والمواالح البحرية. والكويت بكاملها كانت في الأزمنة السحيقة مصبا «دلتا» لنهر الباطن الذي كان ينبع من وسط هضبة نجد، ويسير باتجاه الشمال الشرقي ليصب في خور الكويت، جاعلا من منطقة المصب تشكيلا أرضيا مكونا من طبقات هائلة متراكبة من الحصى والرمال ومخلفات الانجراف النهري^(٣٧). وفي الخليج عدد من الجزر (الكويتية) ذات الخصوصية المشهدة الفريدة كجزيرة بويان الصخرية الهائلة التي تبدو صورتها ملتبسة بين عدها جزءا من البحر الذي يغمر هذه أجزاء واسعة منها، وبين عدها مجرد جزيرة خالية من البشر، لا تضم سوى الصخور والأحواض المائية المالحة شبه المستقيمة. والصحراء بطبيعة الحال مكان فذ من الناحية المشهدة، وخصوصا بعد أن تمرض سطحها إلى تغييرات مشهدة حاسمة فرضتها طبيعة الأنشطة الاقتصادية التي مارسها البشر، وفي طبيعتها استخراج البترول ونقله وتكريره.

- افتقاد الصفة المائزة للمكان الكويتي: وهذا الأمر يحتاج أيضا إلى تأمل، فالأمكنة الأرضية متنوعة إلى حد الإعجاز، ومع ذلك تقع ضمن جرم شديد الصغر والضآلة بالمقاييس الفضائية والكونية التي صارت ضمن مرمى الوعي البشري، ولذلك يمكن عد الأمكنة الأرضية متشابهة إلى حد السأم، فالكرة

الأرضية مجرد محيطات وجليد وجبال ووديان وسهول وأنهار وغابات وصحارى ومناطق عمرانية، فالصحراء صحراء، والغابة غابة أيا كان موقعها من كوكب الأرض. فإذا كانت هذه هي حالة الكوكب بكامله، فما الذي يتبقى لبلد صغير يقع على الزاوية الشمالية الغربية للخليج العربي؟ ولا شك في أن ما نناقشه بهذا الخصوص كان قد قر عبر غير طريقة في وعي القاصين الذين انصرفوا عن الاحتفاء المميز فنياً بالمكان، انطلاقاً من الشعور بعري المكان من خصائصه المائزة التي تجعله مكاناً هذا بين أمكنة الأرض كلها. وما يجب التنبه إليه في هذا الشأن أن طريقة التناول الفني هي التي تخرج بالمكان - مهما كان فقيراً وضحلاً وأملس - من حالته الواقعية الاعتيادية، وتتراج به باتجاه جعله مكاناً منقطع المثل، سواء كان المكان كويتياً أو غير كويتي.

- التبرم اللاشعوري بالمكان الصعب: إن عدد القصص الكويتية التي تجري أحداثها خارج الكويت يشي بوجود نوع من الهروب اللاشعوري من قسوة المكان ومحدوديته وفقره بالتقوى، فكان كثرة اللجوء إلى الأمكنة غير الكويتية في أوروبا والولايات المتحدة ومصر ولبنان تعبير فني عما يمكن أن نسميه هروباً أو هجرة شبه جماعية كويتية مطلع كل صيف باتجاه تلك الأمكنة، والمسألة بهذا الخصوص لا تتضمن حكم قيمة، بل هي مجرد توصيف لواقع فني يبدو منبثقاً عن واقع عياني بصورة غير مباشرة، لقد سمعت فاطمة يوسف العلي عودة شخصية إحدى قصصها من القاهرة إلى الكويت عودة من «شهر العسل» وشهر العسل في القصة كان مجرد وجودها في القاهرة^(٢٨). وتتناول عالية شعيب في قصص مجموعتها «امرأة تزوج البحر» الأمكنة الأوروبية بشغف كبير ولغة تزرع بجماليات شعرية أخاذة^(٢٩)، ونجد الأمر نفسه في قصص «الشارع الأصفر» لسليمان الخليفي^(٣٠)، ولدى جميع الذين تناولوا الأمكنة الأوروبية.

ولا ضير من التسليم بأن الأمكنة الأوروبية أمكنة جميلة، والعيش فيها مزدهم بجماليات نفتقدتها في أمكنتنا العربية والخليجية، بالإضافة إلى أن الفترات التي قضاهم القاصون الكويتيون في بلدان الغرب تعد من أجمل فترات حياتهم، ولكن لا مفر من تحميل النزوع إلى الأمكنة الأخرى الواقعة خارج الكويت بدلالات عدة، ربما يتصدرها أن الهروب الفني من المكان الضيق الصعب إلى المكان الأرحب الأجمل يعكس واقعا - شعورياً في الحد الأدنى - يعيشه أو عاشه أولئك القاصون في إحدى مراحل حياتهم، أو تمنوه بقوة فرضت عليهم الانتقال من واقع التمني إلى الواقع الفني في القصص.

والإشارة واجبة إلى أن استقصاء جميع الأمكنة التي احتضنت جريان الأحداث في القصص الكويتية، بما في ذلك القصص القصيرة، عملية تبدو

مفرطة الصعوبة، وتبدو أيضا عديمة الجدوى من الناحية الدراسية، فالمهم في هذا الشأن أن نتطرق إلى الأمكة الأكثر تواترا في تلك القصص، ويمكن وضع الأمكة الأكثر تواترا في مجموعتين رئيسيتين، تضم الأولى الأمكة الموجودة داخل الكويت، وتضم الثانية الأمكة التي تقع خارج الكويت.

- الأمكة داخل الكويت

الأمكة الكويتية الأكثر تواترا واستثارا باستقطاب الأحداث والهواجس العميقة للشخصيات، تتوزع عموما ضمن أربعة قطاعات مكانية كبرى يمكن ترتيبها، بحسب قوة التواتر وكثرة ترديداته وترجيحاته واستقطابه للأحداث وهواجس الشخصيات، على الشكل التالي: البحر، فالبيوت الطينية في الكويت القديمة، فالغرف والشقق في المدينة الحديثة، فالصحراء.

أ - البحر

استقطب البحر عددا لا فتا للنظر من القصص الكويتية المهمة من الناحية الفنية، وقد كان الفاعل الرئيس في واحدة من الروايات الأكثر ارتباطا بالخصوصية الكويتية، وقفز إلى عنوان هذه الرواية «وسمية تخرج من البحر» لليلي العثمان، وجعلته الشاعرة عالية شعيب قسيما أو شريكا لحياة امرأة في مجموعتها القصصية «امرأة تتزوج البحر». وما زال الفيلم الكويتي القديم الذي يتحدث عن علاقة الكويتي بالبحر وحجم الشقاء والمرارات الناجمة عن تلك العلاقة «بس يا بحر» علامة مضيئة في تاريخ السينما الكويتية وإحدى مفاخرها. والأسباب التي جعلت البحر المكان الأبرز في القصة الكويتية يمكن إجمالها في ما يلي:

١ - ارتبط البحر بماضي البلد وماضي أبنائه الراغبين بعراقة الانتماء إلى «عصر اللؤلؤ» وليس إلى «عصر النفط» والانتماء إلى كفاح الأجداد المرير في سبيل لقمة العيش، فقد كان البحر يحتضن أنشطة اقتصادية عدة، شكلت مصدرا أساسيا لعيش قطاع كبير من الكويتيين قبل اكتشاف النفط، كصيد اللؤلؤ وتجارته، وأعمال البحر الأخرى المتصلة به والنبتة عنه، وصيد الأسماك، وتسيير المراكب التجارية على سطحه. وتمتلى مجموعة «الصوت الخافت» للدكتور سليمان الشطي بتوصيفات جميلة لمثل تلك الأنشطة كما في «حكاية الآخرين» التي يتحدث فيها عن جوانب من علاقة البحارة بالسفن: «أبدا لا جفاف في هذا المكان، كل الزوايا ندية وهذه أشد ويلات السفن. كل السفن تنز جوانبها كأثناء النساء حين تمتلئ بالحليب»^(٣١).

٢ - الأنشطة البحرية أنشطة مجهدة ومشقية للمشتغلين بها في كل البحار، وخصوصاً في منطقة الخليج الذي تصل فيه الحرارة إلى أعلى معدلاتها في جميع بحار الأرض، وكان الشقاء، أو الإحساس بالشقاء يتفاقم بسبب التوزيع غير العادل لثمار الجهد المبذول، فالغواص الذي كان يقوم بأصعب الأعمال وأخطرها، ويتعرض لفقد حاسة السمع وفقد التوازن العضوي قبل منتصف العمر، لم يكن يحصل من ثمار جهده إلا على النذر اليسير، بينما يذهب كل شيء إلى صاحب المركب والسماصرة والتجار، ومعروف أن الأمكنة المرتبطة بشقاء الإنسان ويؤسه العميق، لا بد لها من أن تقتحم مساحة كبيرة من الوعي والمشاعر والمخيلة، وتولد صوراً مختلفة من التشكيلات الفنية. وقد رسم سليمان الشطي صوراً كثيرة دالة لأشكال مختلفة من معاناة البحارة في علاقتهم مع البحر والأعمال المضنية المرتبطة بالشغل على سطحه: «الظلام الدامس الرهيب يحتضن الطبيعة، وأمواج العاصفة العاتية ترتفع لتهبط وتكر على السفينة فتقتحمها ثم تتراجع وقد تركت رذاذها يبتسم سخرية من تلك الهياكل البشرية اللاهثة الشاحبة اللون»^(٣٣).

ولا تكفي ثريا البقصي بالحديث عما عاناه البحارة والمشتغلون بأعمال السفن في «العرق الأسود» بل تمتلئ هذه المجموعة أيضاً بالإشارات إلى الذين ابتلعهم البحر وهم يصارعون موجه ورعبه: «عيناه المسهدتان تعانقان الظلام اللانهازي في مياه البحر المحيطة بزورقه الشراعي، البحر غول يفتح فاهه لالتهام أي أضحية جديدة»^(٣٣). وتشير في قصة أخرى إلى تسجيل أسماء الذين اتهمهم البحر على جدران المسجد الطيني: «هذا المسجد بسيط، بساطة البحارة الذين ساهموا في خلقه، سجلوا على جداره الطيني أسماء رفاقهم الذين ابتلعهم البحر»^(٣٤).

٢ - يتمتع البحر بميزة الاتصال بالخارج، والانفتاح على العالم، فالرغبة الباطنية المضمرة بالتعامل معه كمكان للقص، تعكس رغبة باطنية أخرى في استعماله، واستعمال آفاقه وزرقته سيلاً للخروج من مأزق عدة، وجدانية، وغير وجدانية، فالافتتاحية في «وسمية تخرج من البحر» افتتاحية مكانية، وتبدأ بشيء من الحوار مع البحر المتصل مع المجهول: «البحر أمامه مجهول يمتد، ويتراقص موجه، ويتطاير بعض زيده حين تثور موجة إثر اهتزاز التسمات المشتدة بين حين وآخر»^(٣٥). ونجد البحر في منطقة «شرق» يشكل نوعاً من الملجأ للراوي في الجزء الثاني من سباعية إسماعيل فهد إسماعيل «الحياة وجه آخر»: «قدماء تجاهدان لا تقوصان في الرمل. صوت ارتطام الماء بالساحل. سماء قريية تزدهم نجومًا براقاً. خيمة هائلة، البيوت وراء ظهره، وهذه الرائحة الزنخة لهواء الليل القادم من صوب البحر»^(٣٦).

٤ - وقريبا من ذلك، نجد الانفتاح على البحر يعكس في العمق رغبة في الانفتاح على الآخر المضمر وراء الأفاق البحرية اللانهائية، مع التذكير بأن التطلع إلى البحر والتوجه إليه بالحياة الوجدانية وعوالم الرهافة الداخلية يعني تطلعا وتوجها إلى الأمام، وتجد ذلك يزحم صفحات كثيرة من مجموعة عالية شعيب «امرأة تتزوج البحر» ونجده أيضا في قصة «الشيء الجديد» لسليمان الشطي: «يجري ويجري للشاطئ البعيد... هناك حيث البعيد شراع أبيض يرتفع عن سطح الماء بفخر، والسفينة تتهاوى بعزة» (٣٧).

ب - المدينة القديمة والبيوت الطينية

أول ما يلفت النظر لدى تناول أمكنة الكويت القديمة هو هذا الارتباط العاطفي الطاغى بالمدينة القديمة وأمكنتها قبل اكتشاف النفط، وهناك حشد من الأسباب التي جعلت عددا لاقتنا من القصص الكويتية يجهر بارتباطات عاطفية جياشة مع بساطة العيش الكويتي في الفترات التي سبقت اكتشاف النفط، بما في ذلك جيشان المواطف تجاه المكان، والجهر بالتحسر على ضياع الأمكنة البسيطة بساطة تلك الحياة التي كانت تصطبغ فوقها، على الرغم مما كانت عليه من يؤس وشقاء، ومحدودية مشهدية، ومحدودية موازية فيما كانت تحتويه من تفاصيل.

وتتدرج معظم الأسباب في قدر من رواسب الثقافة الرومانسية والحس الرومانسي بالنفور من المدن الحديثة وضجيجها واتهامها بفقدان الخصوصية والتخلي عن الهوية، فالمدينة الحديثة واحدة في أرجاء الأرض كافة، الشوارع نفسها والبنائات العالية نفسها والزحام نفسه، خلافا للمدينة القديمة ذات الأزقة الضيقة والبيوت الطينية التي يتكئ بعضها على بعض، فكان الأتكاء المتبادل بين البيوت معادل موضوعي أو تعبيري عمراني خارجي عن حالة التعاضد الاجتماعي التي كانت سائدة قبل النفط، حسبما تشي بذلك قصص كثيرة كقصص «الهاجس والحطام» للدكتور سليمان الشطي. كما لا يغيب عن الأسباب أيضا نزوع الإنسان نحو أمكنة العيش التي احتضنت طفولته وملعب صباه وفوراته الوجدانية والحسية والعاطفية الأولى، بالإضافة إلى ما يسمى داء الوطن أو «النوستالجيا» المكانية التي تقي الحنين إلى الأمكنة المفقودة متفجرا بطريقة شبه مرضية، حتى لو كانت تلك الأمكنة المفقودة أمكنة غير جميلة، وفق المقاييس العامة للجمال، حسبما تشي بذلك القصص التي تناولت تلك الأمكنة الكويتية البائسة ذات اللون الطيني الكالنج الوحيد. وتجلد الإشارة إلى أن الحنين للأمكنة المفقودة، أو الأزمنة الضائعة، واحد من الملامح الرئيسية للأدب الإنساني، وليس

العربي أو الكويتي فقط، فالوقوف على أطلال الأحبة، في جاهلية العرب، يشترك عبر غير طريقة «بالفردوس المفقود» للتلون و«البحث عن الزمن الضائع» لبروست ومع أشكال بكائيات الأمكة، والأزمنة المفقودة، في القصص الكويتية والعربية المعاصرة، ولا يغيب عن الأسباب أيضا، شكل من أشكال ما يمكن تسميته بانتهازية المثقف، الذي يسعى إلى تبرئة نفسه، والتأي بها عما يجري في الحياة المدنية العصرية، فيسارع إلى إعلان البراءة من طبيعة هذه الحياة المركبة المعقدة المتهمة بالتهام إنسانية الإنسان، وتشويته، وتحويله إلى سلعة، فيزعم القاص أنه ابن البيوت الطينية، والعيش البسيط، والكفاح المرير في سبيل لقمة العيش، يزعم أنه ابن عصر اللؤلؤ، وليس ابن عصر النفط، أيا بلغ به تمتعه بثمار الحياة الجديدة، في ظل النفط.

وهي هذا الإطار، تبرز معظم قصص مجموعتي ثريا البقصمي «العرق الأسود» و«السدرية»، وقدر لافت من قصص ليلى العثمان، وسليمان الشطي، بالإضافة إلى رواية وليد الرجيب «بدرية» التي تجري أحداثها كلها في الكويت القديمة، وقد أشارت ثريا البقصمي في تقديم «العرق الأسود» صراحة إلى دوران «حوادث تلك القصص في الكويت القديمة، كويت ما قبل النفط»^(٣٨).

لقد أشارت تلك القصص، إلى مقادير من الارتباط بين العيش في المدينة القديمة وبيوتها الطينية، من جانب، وبساطة تلك الحياة، التي كانت قائمة، وما كانت تنعم به من تعاضد اجتماعي، وائتلافات حقيقية وليست كاذبة، بين مختلف فئات المجتمع الكويتي القديم، من جانب آخر. صحيح أن الفنى كان موجودا، والفقر كان موجودا، ولكن ملامح المكان لم تكن تعكس الفرق بين الفنى والفقر بشكل حاد، كانت البيوت الكبيرة لذوي الثراء والجاه موجودة إلى جانب بيوت الفقراء، لكنها كانت كلها من الطين، وكانت تتجاور فيما بينها، في معظم الحالات ضمن الشارع أو الزقاق الواحد، أو الحي الواحد، حيث كان ذلك يكسب المكان، نوعا من التجانس العام الذي يمكن أن يشكل عنوانا عريضاً لحالة من التجانس الاجتماعي، التي كانت قائمة في كويت ما قبل النفط، حسبما تشي بذلك قصص كثيرة تناولت تلك الأمكة، في تلك الفترة.

لقد أدت أمكة الكويت القديمة، في القصص الكويتية المعاصرة، وظائف عدة، ارتبط بعضها بأسباب النزوع المرتبط برواسب الثقافة الرومانسية كما سبقت الإشارة. ولكن، وإلى جانب تأكيد ذلك النزوع الرومانسي، المرتبط بالحنين إلى الأمكة المفقودة، هناك وظائف أخرى يمكن إدراجها فيما يلي:

١ - الإشارة إلى حالة التجانس الاجتماعي وضائلة الفروق الاجتماعية، بين مختلف فئات المجتمع الكويتي، وانعدام التباينات التي أخذت في المدينة

المعاصرة، أشكالاً حادة، وشديدة التطرف، فكان المكان المتجانس الواحد تجسيدا قنيا لذلك التجانس المفترض، الذي ربما كان موجودا فقط في مظان القاصين، أو في مخيلتهم القصصية التي تصور في أحيان كثيرة ما يجب أن يكون، أو ما كان يجب أن يكون موجودا. ولا يغيب عن الذهن في هذا الصدد الدلالة الأكثر عمقا للطين والتراب وصلة ذلك بالنزوع العميق لدى أولئك الكتاب إلى فكرة المساواة بين الإنسان والإنسان، سواء كان ذلك النزوع منبثقا من أرضية دينية إسلامية، على أساس أننا كلنا من آدم، وآدم من تراب، وكل شيء من التراب، وإلى التراب، أو كان منبثقا عن الارتباط الفلسفي أو السياسي بالفلسفة والأفكار الاشتراكية المعاصرة، التي تدعو إلى قيام مجتمعات المساواة والعدالة الاجتماعية، وترسيخ مبدأ تكافؤ الفرص. وعلى الرغم من نزوع قصص ثريا البقصي في «المرق الأسود» إلى إبراز الفروق الاجتماعية الطبقية بين فئات المجتمع الكويتي قبل النفط، فإننا نمثّر في المجموعة نفسها على شكل من التوالف الاجتماعي الذي فرضته الأبنية الطينية بصورة غير مباشرة: «الأبواب حولي كثيرة، وكلها تحمل بصمات الزمن. الأعمدة الطينية تطل عليّ بفضول تريد أن تروي لي قصتها... لقد بناها أحد أثرياء الكويت ليجعل منها إسطبلا لخيوله، وبعد ذلك تحول هذا المكان إلى مأخور للحيوانات الأليفة، وعندما بنيت الأسواق من حوله استخدم التجار غرفه التي تحيط به من جميع الجهات مخازن للغلال والحبوب... ولقد اتخذت من بقايا إحدى الغرف التي التهم الزمن جزءا منها دكانا لي»^(٣٨). ونجد في «الهاجس والحطام» إشارة صريحة إلى أن الأبنية الحديثة تؤدي إلى «تتأخر القلوب»^(٣٩)، مع تبرئة بيوت الطين من فعل ذلك.

٢ - وتكمن الوظيفة الثانية في السعي إلى جعل خصوصية المكان سبيلا لتأكيد خصوصية الهوية، من الناحيتين الفنية والمضمونية، فقد دأب عدد كبير من الروائيين والقاصين العرب، على إنجاز ما يسمى رواية عربية خالصة، منقطعة الصلة بالرواية الغربية، وكان تسيير الأحداث، على أمكة عربية صرفة، أو أمكة خاصة بالمنطقة العربية، كالصحارى الشاسعة مثلا، في طليعة الوسائل التي اعتمدها أولئك الروائيون والقاصون لإنجاز رواية ذات سمات عربية خالصة، فالأمكة العربية هي المسهم الأبرز، وفق هذا التوجه، في إنجاز تلك الرواية ذات الخصوصية العربية. وفي السياق نفسه، لجأ القاصون الكويتيون، إلى الأمكة، ذات الصفة الكويتية الخالصة، لتكتسب قصصهم هويتها الخاصة المسرفة في الخصوصية التي لا تتقاسمها معها أي قصة أخرى، حتى لو كانت في بلد عربي مجاور شديد التشابه مع الكويت،

مكانيها، وجغرافيا، واجتماعيا. وكانت الكويت القديمة، مدينة وامتدادات مناطقية، هي المؤهل الموضوعي الوحيد لأداء هذه الوظيفة الفنية، من غير أن تكون تلك الأمكنة الكويتية القديمة، أمكنة خاصة بالكويت من الناحية الفعلية، فالبيوت الطينية المتكاثرة على بعضها، والأزقة الضيقة، والفسح الترابية، والمحال التجارية، البسيطة المرتجلة، والأسواق الضيقة المسقوفة، التي توارثت في قصص كويتية عدة، ليست وقفا على الكويت القديمة كما هو معروف، بل هي ملمح عام لمعظم البلدان المطلة على الخليج العربي، لكن بعض تلك القصص، حاول منحها هذه الخصوصية المرتبطة بالكيونة الجمعية، وفكرة الهوية، كارتباط البيوت الكويتية العريقة بزراعة شجرة السدر في فنائها الداخلي، وتمتها بنمط عمراني خاص على الرغم من تشكله من الطين: «هنا تحت ظلال هذه السدرة كان بنفس عن قهره بشكل منتظم، خاصة بعد انتهائه من تأدية العمل الذي كلفته به سيدة القصر. فقد استدعته صباح هذا اليوم طالبة منه بلهجة أمرة أن يجند الجواري والفلما لتنظيف أسقف الأقواس التي في الطابق العلوي»^(٤١).

ونجد توصيفا أكثر استفاضة ودقة واحتفالية أيضا، للمنزل الطيني الكويتي القديم العائد لأحد الأثرياء، من خلال الرهبة التي ألقاها في نفس «بدرية»: «طرقت الباب الخشبي الكبير المزين بالمسامير ذات الرؤوس الكبيرة... بيت بو نشمي يثير الرهبة لديها فهو كبير، وبه غرف كثيرة تحيط بفناء واسع.. أما اللوان فيبدأ من عند الباب الرئيسي للبيت ويستدير معه.. وفي منتصف الفناء، هناك بركة عميقة مقطرة تملأ بالماء للاستعمال اليومي، هذا غير فناء البهائم، وهو عبارة عن زريبة يرى فيها البقر والأغنام والدواجن»^(٤٢).

٢ - إن التغيير الحاسم المتسارع، في نمط العيش الذي فرضته الأنشطة الاقتصادية المرتبطة بإنتاج البترول والثروة الطائلة الناجمة عن اكتشافه بتلك الكميات الهائلة، لم يؤد فقط إلى تغييرات حاسمة في ملامح المدينة القديمة وأماكن العيش، بل طمس معالم المكان القديم بكاملها، فأقام مكانها معالم جديدة، ودنيا جديدة، مؤهلة للاستجابة لمقتضيات العصر، ومقتضيات تضاعف الثروة، وسوى ذلك من الأنشطة الاقتصادية المختلفة، التي أدت في جملة ما أدت إليه إلى تدفق أعداد هائلة من العاملين والموظفين، والخبراء، في مختلف مجالات الحياة إلى الكويت، ولذلك كان لا بد من النضحية الموضوعية بالمكان القديم، الذي لم يعد قادرا على الصمود أمام تلك المفزة الهائلة من التطور ذي الإيقاع المتسارع. لقد جرى استئصال هذا المكان

- القديم - من جنوره وكسسه من الرقعة الجغرافية، بشكل كامل، ليحل محله ما نعرفه اليوم، ولأن الجرافات والآلات الحديثة وتقنيات العصر فعلت كل ذلك من تدمير للمكان، واستئصاله من الواقع الجغرافي، وليس مجرد طمس ملامح منه، فقد أراد الفنانون والقاصون الكويتيون، المرتبطون عاطفياً ووجدانياً وفكرياً بالمكان القديم، أن يثبتوا استحالة استئصاله من أعماق أبنائه، فإذا كانت الحياة الحديثة قد قتلت المكان القديم من الناحية الظاهرية الخارجية، فقد استطاع ذلك المكان أن يستمر حياً في القصص والقصائد والأغاني، ولوحات الفن التشكيلي، وهذا ما تمجز عن تدميره واستئصاله أي تقنية كانت، ولذلك جاءت حياة المكان القديم، في القصة الكويتية المعاصرة، ردة فعل، وصرخة ضد تدميره من جانب، وجاءت أيضاً نوعاً من المراثية لذلك المكان، ولكل ما كان حياً بحياته، من جانب آخر.

وتبرز في هذا الشأن قصة «الهاجس والحطام» التي يمكن عدّها مراثية حقيقية للمكان القديم ببيوته الطينية التي لم تعد قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحياة الجديدة، فكان لا بد من هدمها وإقامة أبنية عصرية مكانها، سماها «أبوماضي» - الشخصية المحورية في القصة - بيوتا مستوردة: «كيف يستورد الناس بيوتهم ويفقدون كل شيء يربطهم بالمكان، ومع ذلك... يا للعجب! يتحركون ويضحكون ويسعدون، لقد فقدوا كل إحساس»^(٤٧). لقد سعت القصة إلى رصد انعكاس إزالة بيوت الطين على وعي «أبوماضي» البناء البسيط الذي كان قد بنى بيوت الحي القديم كلها على امتداد سنوات عمره، ولذلك رأى تقويض المكان تقويضاً لنفسه، ولثمرة حياته التي قضّاها يبني ويبنى، إلى درجة تحول تلك البيوت إلى جزء من نفسه، ولذلك جاء حديثه عن تدمير البيوت الطينية كما لو كان حديثاً عن قتل كائنات بشرية مع التمثيل بجثثها: «أخذت المواكب الصفراء تنهش في المنازل... يختارون الأماكن التي تولى بناءها حسب جدتها، يبدأون بآخر ما عمل ويسيرونها ببطء قاتل نحو البقية كأنهم يقطعون أوصاله ويتدرجون بالتدبيب»^(٤٨). وتختتم المراثية بالحديث عن بيت وحيد بقي في الظلام كما لو كان شخصاً يستشعر اقتراب النهاية التي أتت عليه في اليوم التالي: «المنزل القديم جدا والذي أصبح بفعل هذه الآلات وحيداً. وغادره في المساء وهو ينتصب مع الظلام وحده في تلك الساحة الكبيرة الطارئة، ولكنه لن يستطيع المقاومة. ألا ليت هذا اليوم لا يكون آخر الأيام»^(٤٩).

ونجد في ختام «بدرية» نبرة مفعمة بالتحسر على حولي التي كانت يوماً غير ما هي عليه الآن: «قدمت سيارتي باتجاه حولي ولم أجد حولي التي تركتها، فقد تغيرت معالمها...»^(٥٠).

٤ - الكويت المعاصرة، تضم من الواقدين إليها أكثر مما تضمه من الكويتيين بحسب الإحصاءات الرسمية، ولأن قصصا كويتية كثيرة، أرادت أن تتناول شؤوننا كويتية بحتة، أو علاقات الكويتيين بالكويتيين من غير أي تدخلات خارجية، مهما ضؤل شأنها، لجأت تلك القصص إلى المدينة القديمة والأمكنة القديمة، لاستحالة فعل ذلك في المدينة الراهنة المزدهمة، بكل ما هو غير كويتي. وهذا ما يمكن التمثيل عليه بجميع القصص التي جرت في المدينة القديمة دونما استثناء، كقصة «فتحية تختار موتها» التي جاء فيها موت فتحية بيد أمها تجسيدا متطرفا للحالات غير الإنسانية التي يمكن أن تقوم داخل الأسرة الواحدة، بين الأم وابنتها، وليس فقط داخل الجسد الكويتي الكبير، فيأتي المكان كويتيا خالصا ضمن واحد من البيوت الطينية القديمة: «في اللوان الذي يرتفع ثلاث درجات عن أرض الحوش كنا نجلس متلاصقات فوق المطارح الوثيرة والمساند المطرزة .. نتلاصق رغم حرارة الظهيرة..» (١٧).

ج - البيوت والشقق في المدينة المعاصرة

مقابل الارتباط العاطفي بالأمكنة الكويتية القديمة، نجد نوعا من العزوف، الذي يكاد يكون شاملا، عن العناية الفنية بأمكنة الكويت الحديثة، باستثناء بعض قصص طالب الرقاعي وليلى العثمان، فتحن نلحظ غياب ما يسمى بحس المكان والزمان في معظم القصص التي تناولت الحياة المعاصرة في الكويت المعاصرة، وربما يرجع السبب إلى أن للمدن الحديثة ملامح واحدة في ظل ما يسمى بمصر العولة، فالحياة المعاصرة ومعاناتها وقضاياها الكبرى تكاد تكون واحدة، في الكويت والقاهرة ولندن ونيويورك.... وهذا ما جعل القصص التي تتناول الحياة المعاصرة تجري في أمكنة مجردة من التعمين الواقعي، ومجردة من الهوية والخصوصية، فكانها أمكنة خارج المكان والزمان، أو أمكنة نمطية لأسلوب حياتي جرى تميمته بصرامة بالغة، فاتخذت شكلا واحدا في جميع الأرجاء التي تسودها المجمعات التجارية الضخمة ومطاعم الوجبات السريعة، وما إلى ذلك.

ولا نغني في هذا الإطار أن يسمى الكاتب إلى تعيين مكان القصة وزمانها بشكل مسبق، بل المفترض أن تستشف هوية المكان وطبيعة المرحلة من خلال السياق النصي للقصة. ففي قصص مجموعة «يحدث كل ليلة» لليلى العثمان، يبلغ عزل بعضها عن الزمان والمكان أن ما كان يجري كان يجري خارج المكان، وخارج القوانين الخاصة التي يفرضها كل مكان. والمسألة لا تتعلق بتوصيف

الأمكنة وجعلها تتدخل في تسيير الأحداث، بل تتعلق بافتقاد حس المكان، فلا نستطيع من خلال بعض قصص «يحدث كل ليلة» أن نعرف أين تجري الأحداث، هل تجري في بلد عربي، أو بلد خليجي، أو في بلد أوروبي؟، فقد بلغ التجريد المكاني حد العجز عن تعيين أي ملمح من ملامح المكان، على الرغم من التضييق الشديد للمساحة المكانية التي احتضنت جريان الأحداث، مع وجود استثناءات قليلة بطبيعة الحال، كالحمام في بياضه ونظافته في قصتي «لانتظار وجوه أخرى»، و«حلم الطواويس» اللتين يحصل فيهما توصيف المكان من خلال بث إشارات مقتصدة إلى غرابة المكان، ورعبه ووطأة الإحساس بتلك الغرابة وذلك الرعب، بالإضافة إلى أن القارئ لا يضيع في محاولات تعيين الإطار العام للمكان القصصي الخاص ونسبته إلى البلد «الخليجي» الذي تشي أحداث القصة بأنها تجري فيه^(٤٨).

ورواية «ظل الشمس»، وقصص مجموعة «أبو عجاج طال عمرك» لطالب الرفاعي، تجري معظم أحداثها في ورش البناء، وشركات الإنشاءات الهندسية والعمرانية التي تتخذ ملمحا عاما واحدا في كل مكان... نحن لا نعدم في هذه القصص لطالب الرفاعي، وطأة الإحساس بأمكنة الإنشاءات العامة، لكنها وطأة عامة، وليست ذات نكهة كويتية بحتة، كحديثه - وحديث ليلى العثمان أيضا - عن غرف العزاب في خيطان و سواها من الأحياء ذات المستوى الأقل رقيًا في الكويت، كما في هذا التوصيف المتحصل من طريقة عيش بعض الوافدين في الكويت ضمن ما يعرف بغرف العزاب: «يتحرك أحد الزميلين .. يبسط فراشه في زاوية أخرى من الغرفة، وينقل الآخر حذاءه ليدلف إلى الحمام، بينما يتحرك هو ... يصعد إلى السرير .. الليلة دوره كي يرتاح وينام بعد هذا النهار المقيت»^(٤٩).

وهذا الخروج محصور عموما، كما سبقنا الإشارة، في القصص التي تتناول الحياة الكويتية المعاصرة، فهو ينعدم كليا خلال تناول الحياة الكويتية القديمة قبل اكتشاف النفط. وربما ارتد الأمر إلى أن الكويت المعاصرة - المدينة خصوصا - تشكل نوعا من الخروج الموضوعي عن الزمان والمكان، من ناحية تطورها العمراني المدهش، وتناغمه مع الإطار الصحراوي الأكثر اتساعا، ومن انقطاع معظم أبنائها الشباب عن الاتصال بماضيهم القريب، أي ماضي آبائهم وأجدادهم المباشرين، وانصرافهم بكليتهم إلى التطلع قدما إلى المستقبل وأنهارهم الذي يبلغ حد العمى بما يفرق السوق المحلية من السلع التي تتصل بأرقى ما أنجزته التكنولوجيا العالمية. وترافق ذلك بقدر واضح من محدودية الاطلاع، والانصراف الواعي وغير الواعي عن التعامل مع الماضي المتشح بما يتشح به من بؤس وشقاء.

من غير المنطقي، أن تنصرف غالبية القصص الكويتية المعاصرة عن تسيير أحداثها في المدينة المعاصرة التي يعيش فيها القاصون جميعاً. إن هناك وفرة ملحوظة نسبياً، لدى معظم هؤلاء القاصين، من القصص التي تجري أحداثها في الكويت الحالية، لكن اللافت للانتباه، أن التوصيف العام لهذه الأمكنة المدنية يغلو عموماً، أو يكاد يغلو من التعاطف، ولم يحظ بنبرات الحفاوة أو الاحتفالية الفنية، مثلما حظيت بذلك الأمكنة الأوروبية، أو الأمكنة البحرية على سبيل المثال. وربما كان وراء غياب هذه الحفاوة بالمكان المدني الراهن عاملان أساسيان:

الأول: أن العيش اليومي المتكرر في المكان، يفرق أمكنة العيش في حالة شاملة من الاعتيادية التي يمكن أن تسبب الضجر والسأم في بعض الأحيان، وتمنعها اعتياديتها من التطرق الحار إليها عبر الفن، ولذلك نجد أن تلك الأمكنة المدنية نفسها استقطبت حدوداً متطرفة من الشحنات العاطفية والحفاوة الفنية، عندما بدا أن الكويتيين قد فقدوها في القصص التي تعرضت لمحنة الكويت، خلال فترة الغزو.

والثاني: أن الروح الواقعية التي سادت معظم القصص الكويتية، إن لم تقل كلها، مال قسم كبير منها إلى تصوير حالات مختلفة لشقاء بعض الشخصيات وحزنهم ومعاناتهم ويؤسها، ولما كانت هذه الشخصيات تعيش - كما أشرنا إليه - في أمكنة المدينة الحالية، كان من غير المناسب أن تحظى هذه الأمكنة بصياغات تجعل منها أمكنة جميلة. مع الإشارة إلى أن الحفاوة الفنية لا تعني امتداح المكان، والتفني بجمالياته، بل يمكن أن يحدث العكس، حين يأتي توصيف المكان القبيح المرفوض وبنائه الفني داخل القصة أو الرواية، مكللاً بحفاوة فنية عالية، تتجلى أكثر ما تتجلى عبر تخصيص توصيفه بأنساق تعبيرية تحتل حيزاً واسعاً من المساحة الكلية للعمل الفني، مثلما يحدث في توصيف السجون، والزنايات الفردية من حفاوة فنية عالية، على الرغم من أن الأمكنة الموصوفة أمكنة قبيحة وبشعة.

وربما كان هنالك عامل آخر أيضاً يتجلى في أن كُتاباً كثيرين لا يزالون يرون الأمكنة المدنية أمكنة غير جميلة، وهي تخلو من أي ميزة خاصة، فعبروا عن ذلك من خلال إهمال هذه الأمكنة وعدم إيلائها في القصة أي أهمية خاصة مقترضة.

لقد اقتصت معظم القصص التي استعملت أمكنة المدينة الحديثة، بتصوير يؤس الناس وشقائهم، كما في رواية «ظل الشمس»، التي جرت معظم أحداثها في منطقة خيطان، لتصوير ما تعانیه شريحة واسعة من الوافدين المصريين

البسطاء الذين كانوا قد باعوا ما فوقهم وما تحتهم، كما يقال، في سبيل الحصول على ثمن بطاقة الطائرة، وضمن الإقامة وإذن العمل، وما شابه ذلك، على أمل الوصول إلى الفريوس المنشود في الكويت، التي صورت لهم على أن النقود تجري في شوارعها، وعلى أن النقود فيها «على كف من يشيل» حسب التعبير المصري الدارج، وما على المصري سوى التعطف ببعض الانحناء، ليلتقط من ذلك السيل المالي كل ما يحلو له التقاطه. لكن واقع الحال كان خلاف ذلك تماماً، فقد اضطر ذلك المصري الوافد حامل الشهادة الجامعية إلى العيش مع مجموعة من الشباب الذين تقاسموا غرفة واحدة، مما يسمى غرف العزاب في منطقة خيطان، وانتهت الرواية بانتقال الشخصية المحورية في الرواية، من غرفة ضيقة خائفة، يهدر فيها صوت مكيف هواء رديء ليل نهار، عاجزاً عن تبريد بعض هوائها، إلى المكان الأسوأ على وجه الأرض، وليس على أرض الكويت فقط أي السجن^(٥٠).

وقصة «الصوت الخافت»، لسليمان الشطي، تجري أحداثها، في شوارع المدينة المزدهمة، وتنتهي بأن رجلاً، كانت يداه قد قطعتا وهو يعمل لدى أحد أرباب العمل، ترك لمصيره بدلاً من التمريض المفروض، والتكفل بميشه بعد إصابته، فبدأ يبيع ما يمكن ييمه في سبيل لقمة العيش، وفيما هو ماض لبيع البشت، آخر ما يمكن ييمه لديه، اشتبهت إحدى العابثات في أنه تحرش بها، فانهاالت عليه جموع الشارع ركلا وضرباً وإذلالاً وتمريفاً بالتراب، من غير أن يكلف أحد منهم نفسه التحقق من الأمر، وتبين حقيقة بسيطة وساطعة، تتلخص في أنه مقطوع اليدين، لا يمكنه مسك شيء، فكيف بممارسة التحرش^(٥١).

ومثل ذلك البؤس والشقاء الإنساني، نجده في وفرة ملحوظة لدى ليلى المثمان، كما في «طابور الخبز» وفي «حالتين للبيع»، و «تفاصيل للصورة الأخيرة»، و «الجدران تتمزق»، التي استطاعت فيها الكاتبة أن تختار لتبثير قصتها مكاناً من أمكنة المدينة شديد الإيحاء، وهو المرحاض القذر في إحدى المدارس المتوسطة للبنات، حيث تلجأ إليه إحدى التلميذات، لتضع فيه مولوداً فوجئت بتوقيت خروجه، وكيفيات ذلك الخروج، بعد أن كان قد زرعه في أحشائها اغتصاباً زوج أختها الذي لجأت إلى بيته بعد أن فقدت ذوبها، فلم يبق لها إلا أختها المتزوجة من ذلك الصهر «الشهم». وقد تأتي توصيف المكان القذر من خلال سرد بشاعة ما حدث، فقد كانت بشاعة المكان وصفته الكابوسية معادلاً أو تجسيدا فنيا لبشاعة الحدث، والعكس صحيح، فالمكان القبيح لا يحتضن أحداثاً جميلة أو محبة: «يمتد النهر اللزج حتى فتحة المرحاض المليئة بالأوساخ، أكره زميلاتي .. بنات المدرسة .. هل مؤخراتهن

عوجاء لتخطي الطريق، لماذا يتكلم كل هذا على الأجانب ... رائحة المرحاض، رائحة الماء المتدفق .. أتذكر .. الرائحة نفسها ..»^(٥٧).

كانت براعة ليلى العثمان لافتة للنظر في ملاحقة تفاصيل ولادة جنين في مرحاض مدرسي قذر، مع إحاطة عملية الولادة بكل ما يجعلها عسيرة ومفجعة وقاتلة، فالمولود «ابن حرام» كما يقال، والوالدة طفلة، والوالد نذل كبير، والمجتمع فظيع وقاس إلى درجة الرعب، فقد استطاع خنق الاستغاثة، وخنق صرخات الألم في أعماق الفتاة، وأدى إلى أن تبادل فوراً إلى قتل المولود خنقاً من غير أن تحفل بعنث بأي شيء. وفي هذه النقطة يكمن قدر كبير مما يسمى بفنية الاختيار^(٥٨)، اختيار المكان المناسب للحدث المناسب، والعكس صحيح.

د - الصحراء

على الرغم من أن الصحراء، تشكل كامل مساحة الكويت، باستثناء مناطق العمران، ومنطقتين زراعتين: الوفرة على الحدود المشتركة مع السعودية، والمبدلي على الحدود المشتركة مع العراق، فإن هناك ما يشبه الانصراف الكلي عن تناول الصحراء في القصص الكويتية، سواء كان ذلك في إطار جعلها مكاناً يؤرياً أو ثانوياً، أو متصلاً بالأحداث وعناء الناس، حتى من ناحية تأثيراتها المناخية التي تجعل المناطق الصحراوية قاطبة، ودول الخليج العربي خاصة، أكثر المناطق حرارة على سطح الكرة الأرضية.

لا شك في أن الصحراء، كانت ماثلة بصورة غير مباشرة، في تلك القصص التي استعملت أمكنة، تبرم ساكنوها بحرارتها الخانقة: «الحر شديد .. الباص يكاد يستفرغ الرطوبة .. أنفاس الفتيات .. صراخ بعضهن وهن يراجعن مادة الجغرافيا»^(٥٩)، لكنها لم تحضر إلا عبر لمحات عابرة شكلت في قصة «العطش» ليلي العثمان، مدى منعشاً عذبا للسيارة الفخمة التي اجتازتها بين مدينتين، وشكلت كثباناً رملياً أعاققت تدفق السيارات التي اندفعت باتجاه السعودية بشكل عشوائي إثر الغزو في «مذكرات خادم» لطيفة الإبراهيم. لكن أياً من القصص، لم يمع إلى استثمار خصوصية الصحراء، بوصفها مكاناً شديد الخصوصية من نواح عدة، يتصدره اتساعها المشهدي الأسر، عدا أنها تشكل كامل الرقعة الجغرافية الكويتية، وتشكل أكثر من تسعين في المائة من مساحة الوطن العربي، بالإضافة إلى أن اعتمادها مكاناً يؤرياً، أو مكاناً فاعلاً في الأحداث والشخصيات وحركة الزمان، منح روايات عربية كثيرة، ما يمكن أن نسميه خصوصية الهوية

الفنية العربية، بالإضافة إلى مقادير إضافية أخرى من الشحنات الجمالية المتنوعة، كما في أعمال إبراهيم الكوني وعبد الرحمن منيف، وأعمال أخرى لفسان كنفاني والطبيب صالح وصبري موسى، وسواهم.

فعلى الرغم من قوة الارتباط الظاهري بين عنوان قصة «العطش» ليلي العثمان وسياق الأحداث من جانب، والصحرَاء من جانب آخر، فقد تحولت الصحرَاء إلى مدى منعش عذب أخرجها من طبيعتها الصحرأوية المعروفة، بينما جعلها غسان كنفاني، في روايته الشهيرة «رجال في الشمس»، تقتل ثلاثة فلسطينيين داخل صهريج فارغ، وهم يحاولون الهرب إلى الفردوس الذي كان منشودا في الكويت، مع ملاحظة أن الصحرَاء الواقعة بين الكويت والبصرة هي نفسها في العملين^(٥٥).

والصحرَاء الكويتية في رواية «بدرية» تخرج من «صحرأويتها» وتصبح ربيعا خالصا حين كانت بدرية في مقبيل تفتحها وانطلاقها إلى الحياة: «انتثر النوير بالوانه الفرحة، الأبيض والأصفر والبنفسجي، وقرش الخبيز أوراقه المريضة لهواء الريح الرقيق، واخضرت أوراق السدر وثقل حملها بالنبق، وأت طيور الربيع هاربة من برد الشمال لتتعمق بشمس الكويت الدافئة العذبة»^(٥٦). ولكن المكان نفسه يستعيد صحره الأقصى حين بدأت محنة بدرية: «كان الصيف لاهبا في يوليو، كانت الأرض جافة ساخنة تسع أقدامنا الصغيرة العارية، وما أن يلقي أحد بالماء المستعمل خارج بيته حتى تشربه الرمال الصغيرة العارية، وما أن يلقي أحد بالماء المستعمل خارج بيته حتى تشربه الرمال في نهم وتتهافت الزرايزر لتتقر الأرض الرطبة بحثا عن قطرة ماء تروي عطشها .. ثم تطير طيارنا قصيرا منهكا من سلك كهربائي إلى آخر بحثا عن بقعة ظل»^(٥٧).

ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين الحالتين اللتين عبر بهما المكان الواحد، فعلى الرغم من حرص الكاتب على استعمال النباتات الموجودة في ربيع الكويت كالنوير والخبيز والسدر، فقد أتى المشهد الربيعي مماثلا في عناصره وطريقة صوغه لعشرات المشاهد الربيعية في المنطقة العربية، خلافا لتوصيف المكان نفسه في ظل تموز (يوليو) الذي أجبر الطيور على تحديد قدرتها على الطيران وجعله قصيرا، بحيث كاد يحرمها مما جعلها طيوراً، أي من الطيران، وعبر هذه الومضة الذكية فنيا تتجلى خصوصية المكان، من الناحية المشهدية الخالصة، ومن ناحية قدرة المكان الخاص «الصحرَاء الكويتية» على التأثير في طبائع الكائنات والأشياء، إلى حد أنها كادت أن تستل من الطيور قدرتها على الطيران.

- الأمكنة الواقعة خارج الكويت

الأمكنة التي تقع خارج الكويت، وفي بلدان الغرب على وجه التخصيص، يمكن تحميلها بدلالات إشكالية ناجمة عن مجرد جعل القصة الكويتية، بشخصياتها الكويتية، تجري في أمكنة غير كويتية، إذ يسهم ذلك في منح القصة وشخصياتها قدرا من التغريب المتمتع بجماليات خاصة، تتجم عن استغراق الشخصية القصصية في نأيها عن ذاتها وتخففها من أعبائها الداخلية وروابطها وأثقالها التاريخية التي تشدها موضوعيا إلى الأدنى، وإلى الموضع الأقل جمالا والأقل أهمية، فيأتي التعامل مع الأمكنة الغربية البعيدة تجسيدا فنيا أو متحققا من الناحية الواقعية، لفكرة الاغتراب النفسي، واقتطاف أوقات عذبة أو لحظات سعيدة، أو لحظات مشجية، تخرج الشخصية من قعر المكان المحلي ومحدوديته واكتظاظه - أو حصاره - بما يجعل منه مكانا منفرا وكريها، ويدفع الإنسان إلى تركه أو التحرر منه عند العجز عن تغييره؛ «مطر مطر .. والغيوم عرائس بيضاء تتعانق في السماء ثم تتفرش ثم تتلاصق، تتزاح، تطلق شهقة، تلتهم تضیی، تلد المطر .. صوت الزخات له رنين عذب كأغنية أم تتهاذى إلى أذني .. تتزلق إلى قلبي أحسها أسمعها .. هواء باريس يلغح وجهي» (٩٨).

ومن دلالات ذلك أيضا أن اللجوء إلى الأمكنة القصصية الأوروبية للشخصيات الكويتية يجسد نزوعا موضوعيا قائما في المجتمع الكويتي لدى قطاع لم يعد ضيقا من الأجيال المتعلمة والثقفة في الكويت، نزوعا إلى رفض القوانين الاجتماعية السائدة والتمرد عليها أو التخلص من سلطانها عبر الهرب إلى الأمكنة التي لا تخضع لما تخضع له الأمكنة المحلية، فالتبرم من ضغوط مجمل القوانين التي تحكم المكان تدفع المتبرم إلى تغيير المكان، ومعروف أن تغيير المكان الخارجي يسهم في مقادير من تغيير البنية الداخلية للإنسان الذي كان يعيش في المكان السابق، ويقضي به إلى التحرر من قوانين المكان المتروك في سبيل التمتع بقوانين المكان المنشود.. وإذا لم يكن النزوح أو الهرب إلى المكان المنشود ممكنا من الناحية الواقعية فليكن كذلك من الناحية التخيلية عبر فن القص.

ولا يغيب عن دلالات النزوح إلى الأمكنة التي تقع خارج الكويت، تجسيد حالة التششت المكاني التي يعيشها الإنسان بصورة موضوعية، فالإنسان - أي إنسان - لا يكتفي بالعيش في مكان واحد على الإطلاق، بل يعيش دائما في أمكنة متعددة بصورة موضوعية حتى لو كان عاجزا عن الحركة وتغيير المكان، فنحن موجودون في مكان ونفكر دائما أو معظم الأحيان بالأمكنة الأخرى التي

تقع خارج المكان الذي نحن فيه، حتى لو لم تكن الأمكة الأخرى أمكة أفضل بالضرورة، ولذلك نجد أن جريان الأحداث للشخصيات الكويتية، في الأمكة غير الكويتية تعبير موضوعي عن حالة التشتت المكاني، أو حالة النزوع إلى التعامل الموضوعي مع الأمكة المتعددة.

ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن هذا النزوع إلى تسيير الأحداث في أمكة غير كويتية يجسد حالة من السلبية والفشل لدى أولئك الهاربين إلى الأمكة الأفضل، فالحالة المثلى لمن يرى أمكة الوطن أمكة سيئة، أو رديئة ومتخلفة وقبيحة، هي أن يعمل ويناضل جاهدا من أجل تحسينها، وتطويرها، وجعلها مماثلة لتلك الأمكة التي عرفها في الغرب، أو يحلم بالعيش فيها هناك، ولأنه لا يستطيع أن يطور الأمكة الوطنية نجده يكتفي بالفرار منها للعيش في الأمكة المتطورة من تلقاء نفسها، أو تلك التي طورها الآخرون.

كما أن القصص الكويتية في الأمكة الأوروبية تصور أنماطا لعيش الشخصية الكويتية وسلوكها، لا تختلف في شيء عن النمط الذي تعيشه الشخصيات الأوروبية في بيئاتها ومواطنها الطبيعية، وخصوصا فيما يتعلق بما يسمونه التحرر الاجتماعي والنفسي، بمقاييسه كلها، بما في ذلك الصداقات الحرة بين الجنسين، سواء كانت الشخصيات المسرودة شخصيات أنثوية أو ذكورية. وبمجرد عودة هذه الشخصيات إلى أمكة الوطن ينتهي ما كانت تعيشه هناك، وتعود لتمارس تزماتها وتحفظاتها التي لا حصر لها، فكان العيش ذا الوجهين المتعارضين جوهريا في مكانين متعارضين جوهريا تجسيد لحالة الفصام والشروع الذاتية العميقة، و التناقضات الحادة التي تتطوي عليها شخصية الإنسان العربي عموما بمن في ذلك الكويتي بطبيعة الحال.

خاتمة: دلالة الأسماء

في القصص الكويتية، وفي الواقع الموضوعي الكويتي أسماء أمكة كثيرة، يمكن تحميلها بدلالات إضافية خارج دلالاتها المباشرة في تعيين المكان، وسمه باسم يميزه عن سواء من الأمكة الأخرى، والتفني بالأمكة وأسمائها قديم قدم الثقافة العربية ذاتها، حيث ابتدأت معظم قصائد الجاهليين، بوقوفهم على أطلال أمكة بذاتها، فعندما درست تلك الأمكة، وفقدت ملامحها التي كانت موجودة قبل وقوف الشاعر وقفته الطللية المشهورة، صار اللوذ بأسمائها، والفرز إلى الاسم بعد فقد المسمى، تعويضا أو معادلا فنيا وشعوريا عن تبدد المكان وخروجه من صفاته الحية، التي كانت تزخم وجدان الشاعر، ووجدان أحيائه، لالتزام صفته الطللية التي اقتنحت بها تلك القصائد. فالدخول

وحومل وتوضح، والمقراة وحومانة الدراج، والمتنظم وبرقة تهمد، والعلياء، والسند، وسواها من أسماء الأمكة التي تزخر بها المقدمات الطللية الجاهلية، صارت كلها تصب مباشرة في عمق الموروث الثقافي لأبناء الثقافة العربية كافة، وصارت أيضاً ملمحاً من ملامح الشعر العربي القديم، حتى على المستوى العالمي.

وهناك دلالات أخرى تحملها أسماء أمكة كثيرة، كالأمكة المقدسة في الجزيرة العربية التي شهدت المراحل الأولى لتكون الإسلام، وصارت محوراً رئيساً لقصائد المديح النبوي. ولا يغيب العمق التاريخي والثقافي الذي تختزنه أسماء أماكن عدة لها عراققتها التاريخية، كما في مسرحية السويدي سترند بيرغ «الطريق إلى دمشق». فدمشق في المسرحية آفة الذكر، لم تكن مجرد مدينة معروفة بوصفها أقدم مدينة في التاريخ لاتزال مأهولة حتى الآن، بل جاءت أيضاً مفتاحاً وعنواناً لعوالم الشرق كافة، بغموضها وألغازها وسحرها، وعنواناً للشرق العربي بوجه أكثر تخصيصاً.

ولا جدوى من الاسترسال في استقصاء ما يمكن أن تحمله أسماء الأمكة من دلالات على مختلف الصعد، ولذلك يمكن الاكتفاء بالإشارة إلى ملمحين للاهتين للنظر في أسماء بعض الأمكة الكويتية التي وردت في القصص الكويتية، من غير أن يسعى القاصون إلى استثمار الدلالات الخاصة والعامية لهذين الملمحين بالضرورة. فلدى إسماعيل فهد إسماعيل، على الرغم من سعيه في «السباعية» إلى جعل أسماء الشوارع والأحياء الحديثة في الكويت أسماء ضاحجة مدوية في عالم المقاومة والعمليات الفدائية المقرونة بفيتنام وكوبا ويوليفيا وفلسطين المحتلة، إلترمت سيرورة أسماء الأحياء والشوارع سيرورة سيطرة الشخصية الرئيسية في الرواية، الذي بدا كمن يتباهى بمعرفة المسارات الأفضل لعبور السيارة من مكان إلى مكان، كهذا الوصف للانتقال من حي «بيان» إلى حي «الروضة» عبر الطريقين الدائريين الخامس والرابع: «وصول منطقة الروضة يقتضيه أن يختار واحداً من مسارين: يصعد الجسر ليعود كي يأخذ الجانب الثاني من الدائري الخامس مروراً في ظل الدبابات حتى طريق الرياض السريع، فالدائري الرابع، ومنه إلى الروضة، أو يصعد الجسر ليأخذ شارع الاستقلال»^(٥٩).

وطيبة الإبراهيم- بالمقابل- هربت من تسمية الأمكة الكويتية، بما في ذلك اسم الدولة، إلى أسماء موهومة في «مذكرات خادم» إذ قلبت التسميات، فأصبحت الكويت «تيوك»، وكيفان «نافيك» ربما لتمنح الرواية وأسماء أمكتها، صفة العمومية والإطلاق، بدلاً من تقييدها بجملة القوانين المكانية والزمانية المترتبة على مجرد عملية تعيينها المكان.

والملمحان المشار إليهما في الأمكنة الكويتية هما :

١ - وجود أسماء أمكنة محصورة في هذا المكان من العالم، أي الأمكنة الكويتية البحتة، كالاسم القديم «كازمة»، والصايبخات، والفحيحيل، والفنطاس، والجھراء، وحولي، بوصفها أسماء تحمل عمقاً تاريخياً من جانب، ويصعب، أو يستحيل وجودها، إلا في الكويت، خلافاً للأمكنة الحديثة التي نجدها في أي مكان، كأسماء معظم الشوارع، وبعض الأحياء الحديثة، كالروضة والفيحاء والخالدية، وربما هذا ما دفع الرحابنة، في قصيدتهم التي غنتها فيروز تحية للكويت وشعبها، إلى إبراز الجھراء على حساب كل الأمكنة الكويتية الأخرى، فالاسم لا يحمله أي مكان آخر من جانب، وهو مرتبط تاريخياً بتكون الإمارة من جانب آخر.

٢ - والأسماء الأخرى الحديثة، التي أطلقت على الأحياء والشوارع والمدارس الحكومية، نجدها في كل مدينة أو عاصمة عربية دونما استثناء، كشوارع «القاهرة وبيروت ودمشق وعمان، وبغداد والرياض وتونس»، وهذا ما يعكس التوجه القومي العربي لدولة الكويت بصورة جلية.

وعلى الرغم من أن أسماء الأمكنة الكويتية مشبعة موضوعياً بدلالات غنية عدة برز منها ما سبقت الإشارة إليه، فإن القصص التي استثمرت دلالات منيقة عن مجرد التسمية قصص قليلة. وإذا ما أردنا تحميل الأمكنة الأكثر روعاً في القصة الكويتية، والأكثر اكتظاظاً بالتوترات والشحنات العاطفية والوجدانية بدلالة ما، يقفز إلى الذهن اتساع المساحة التي شغلها البحر من أمكنة تلك القصص، سواء كان ذلك في إطار جعله مكاناً رئيساً أو بؤرياً للأحداث، أو جعله عنصراً فاعلاً في الحدث، ومؤثراً في حركة الزمان والشخصيات.

ومن اليسير عندئذ أن نبني استنتاجاً - ربما بدا سطحيًا - مفاده أن الكويتيين شعب بحري عريق، ارتبط البحر بلقمة عيشهم منذ أمد طويل وغيب كثيراً من الأحباب وكان سبباً للكدر والشقاء، ومصدرراً لليؤس والفجائع العميقة، وكان أيضاً معقداً للأمل والرجاء، وسببلاً يتظلمون إلى سلوكه لنيل الخلاص وما زال التطلع إلى البحر قائماً على المستويات كلها، حتى في نطاق القصص الكويتية الأكثر اقتراباً من اللحظة الراهنة، على الرغم من اتساع نطاق الانصراف عن التعايش والتعامل معه، على مستوى ارتباطه بالنشاط الاقتصادي، وعلى مستوى جعله منزهاً ومكاناً للفرجة والتأمل: «نز عتب مر في صوت البحر: زمان، كتت لهم، وكانوا لي. رجال ونساء.. للرجال الفوص والسفر.. السيف والخشب والرزق.. الملتقى والسفر والمجهول.. والخوف والليل والغناء والصقعة، (والهولو واليامال).. الله»^(١٠).

ولا بد من الإشارة إلى اتساع نطاق استعمال الأمكنة المدنية الحديثة في تأطير أحداث قصص معاصرة جميلة، وجعل هذه الأمكنة ملمحاً ومعطىً بدنياً من معطيات الحياة الراهنة، بحلولها ومرها، فانشحرت عنها نفحات الرقص والعداء التي كانت قد شاعت في قصص عدة كما سبق الإشارة، وانغمست في قصص طالب الرفاعي بنكهتها المحلية الكويتية الصرفة، فلم يمد مجمع «الفنار» التجاري ومجمع «زهرة» وحي السالمية والجامعة، ودوار الشيراتون، والمكاتب الرسمية في مجمع الوزارات، وسواها من أمكنة الكويت المعاصرة مجرد أمكنة عارية من الحياة والملاح ذات الخصوصية الشديدة، وعاطلة عن الفعل والتأثير في ما يجري فيها وفوقها، بل استطاعت في «حكايا رملية» الانضمام إلى كل ما يسهم في تشكيل الملامح الكويتية الراهنة، على الصعد الاجتماعية والاقتصادية، والتوجهات السياسية الرسمية وغير الرسمية والتطلعات الكبرى للأجيال الناشئة على قدر من التخصيص، مع التنويه بأن تلك الأمكنة لم تحظ بأي مساحة وصفية ذات بال، بل كانت تكتسي بالدلالة، وتنبها لسواها من خلال اندراجها العميق في كل ثأيا العمل القصصي ودقائق نسجه، الظاهرة والخفية على حد سواء.

الهوامش

- 1 قضايا المكان الروائي- صلاح صالح - دار شرقيات - القاهرة - ط (١) - ١٩٩٧ - ص ١١.
- 2 بناء الرواية - د. سيزا قاسم- دار التنوير- بيروت- ط (١) ١٩٨٥ - ص ١٠٣.
- 3 الرواية العربية في رحلة العذاب - د. غالي شكري- عالم الكتب- القاهرة- ط (١) ١٩٧١ ص ٦٦.
- 4 ما تبقى لكم- غسان كنفاني- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط (٣)- ١٩٨٢.
- 5 أسطرة المكان والشخصيات- محمد بدوي- مجلة الاجتهاد «فصلية» - بيروت- العدد ٧.
- 6 المصدر نفسه.
- 7 الضغاف الأخرى - إسماعيل فهد إسماعيل - دار العودة - بيروت - ط ١٩٧٣ - ص ٢٥.
- 8 الرواية والواقع - صبري حافظ - مجلة الناقد «شهرية» - لندن - العدد ٢٦.
- 9 بناء الرواية - ص ١٠٠.
- 10 أسطرة المكان والشخصيات- ص ١٩٧.
- 11 نحو رواية جديدة - آلان روب غريبه - ت. مصطفى إبراهيم مصطفى - دار المعارف - القاهرة - ط (١) ١٩٧٢. مقدمة د. لويس عوض ص ١١، ١٢.
- 12 كانت السماء زرقاء- إسماعيل فهد إسماعيل- دار المشرق- دمشق- ط (٣) ١٩٩٦ - ص ٣٢.
- 13 الموسوعة العلمية الميسرة- نخبة من المؤلفين- وزارة الثقافة- دمشق- ط (١) ١٩٨٧ - م (٤) ع (١) - ص ٦٣.
- 14 العزلة والمجتمع- نيكولاس برديانف- ت. فؤاد كامل- المنشورات الجامعية- طرابلس- لبنان - ص (١) ١٩٨٥ - ص ١٣٦.
- 15 جدلية الزمن- غاستون باشلار- ت. د. خليل أحمد خليل- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- ط (١) ١٩٨٢ - ص ٧٠.
- 16 المصدر نفسه - ص ٤١.
- 17 قضايا المكان الروائي- ص ١١٨.
- 18 المصدر نفسه - ص ١٢١.
- 19 جماليات المكان- غاستون باشلار- ت. غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- ط (٢) ١٩٨٤ - ص ٤٠.
- 20 صراع المرأة مع السلطة الاجتماعية- د. نهى حجازي- مجلة الوحدة «شهرية» الرياض- المبدان (٦١) و(٦٢).
- 21 الأثوس والتاريخ - برومليه ودولتي - ت. طارق معصراني - دار التقدم - موسكو - ط (١) ١٩٨٨ - ص ٤٨.
- 22 العزلة والمجتمع- مقدمة المراجع علي أهم- ص ٩.
- 23 نظرية الأدب- رينيه ويلك، أوستين وأرين- ت. محيي الدين صبحي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط (٢) ١٩٨١ - ص ٣٣١.
- 24 جماليات المكان- ص ٢٨.

25	إحداثيات زمن العزلة- «سباعية روائية» إسماعيل فهد إسماعيل- دار الوطن- الكويت- ط (٢) ١٩٩٦- ج (٢) الحياة وجه آخر.
26	بناء الرواية - د. سيزا قاسم- ص ٩٩.
27	البيئة في الكويت- دراسة ميدانية- مركز البحوث والدراسات الكويتية- الكويت- ١٩٩٨- ص ٩.
28	وجهها وطن- فاطمة يوسف الملي- شركة الريمان للنشر والتوزيع- الكويت- ط (١) ١٩٩٥- قصة «المودة من شهر العسل» ص ٢٦.
29	امراة تتزوج البحر - عالية شعيب- منشورات خاصة- الكويت- ط (١)- ١٩٩٤.
30	الشارع الأصفر- سليمان الخليفي- بدعم من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- ط (١)- ١٩٩٧- ص ١٩.
31	الصوت الخافت- سليمان الشطي- الكويت - ط (١) ١٩٧٠- قصة «حكاية للآخرين» ص ٢٨.
32	المصدر نفسه - قصة «الدفة» - ص- ١٢٢.
33	المرق الأسود - ثريا البقصي- مطبعة حكومة الكويت- ط (١)- قصة «الفزعة» ص ٤٢.
34	المصدر نفسه - قصة «المرق الأسود» ص ٧٣.
35	وسمية تخرج من البحر- ليلى العثمان- شركة الريمان للنشر والتوزيع- الكويت- ط (١) ١٩٨٦- ص ٣.
36	إحداثيات زمن العزلة- ج (٢) الحياة وجه آخر- ص ٥٧.
37	الصوت الخافت- قصة «الشيء الجديد» ص ١٠٤.
38	المرق الأسود- التقديم ص ٥.
39	المصدر نفسه - قصة «الملبس» ص ٣٢.
40	الصوت الخافت- قصة «الهاجس والحطام» ص ٨٤.
41	السيرة- ثريا البقصي- الكويت- ط (١) ١٩٨٨- قصة «السيرة» ص ١٦.
42	بدرية- وليد الرجيب- دار النهج الجديد- الكويت- ط (٢) ١٩٩٤- ص ٥٥.
43	الصوت الخافت- قصة «الهاجس والحطام» ص ٨٤.
44	المصدر نفسه - ص ٨٦.
45	المصدر نفسه - ص ٨٧.
46	بدرية - ص ١٥٢.
47	فتحية تختار موتها- ليلى العثمان- دار الشروق- القاهرة- ط (١) - ١٩٧٧ ص ١٤.
48	ندوة استراتيجية الثقافة والتنمية - جامعة الكويت- ٢٠٠٠- «القصة النسائية في الكويت» د. صلاح صالح- ص ٧٢٢.
49	الرجيل- ليلى العثمان- مطابع الوطن- الكويت- ط (٢) ١٩٨٤- قصة «نشاط تجسيمي» ص ٣٠.
50	ظل الشمس- طالب الرفاعي.
51	الصوت الخافت- سليمان الشطي.
52	الحب له صور- ليلى العثمان- دار المدى- دمشق- ط (١) ١٩٩٥- قصة «الجدران تتمزق» ص ٤٤.
53	القصة النسائية في الكويت- ص ٧٨٣.

54	فتحية تختار موتها - قصة «ينفصل الوطن لتفصل الطريق» ص ٤٢ .
55	الرجيل - ليلي العثمان - قصة «العطش» .
56	بدرية - ص ٣٥ .
57	المصدر نفسه - ص ٧٠ .
58	فتحية تختار موتها - قصة «دقات المطر» ص ١١٢ .
59	إحداثيات زمن العزلة - ج (١) - الشمس في برج الحوت - ص ٦٩ .
60	حكايا رمليّة - طالب الرفاعي - دار المدى - دمشق - مل (١) - ١٩٩١ - قصة «الواجهة» ص ١٠٥ .

اشتغال الزمن

في القصة القصيرة بالكويت

١. الدكتور حميد لحمداني (*)

إن موضوع الزمن في الأعمال السردية هو من أعقد المباحث الخاصة بدراسة مكوناتها ووسائل الأداء الفني فيها. ويرجع سبب ذلك في الأساس إلى وجود مفارقة (anachronie) بين القصة وطريقة سردها^(١)، فإذا لم تكن هناك خبرة لدى الدارس بالتمييز الدقيق بين محتوى القصة كما يفترض أنها جرت في الواقع وطريقة عرضها على القراء، فإن دراسة تركيبها الزمني ستظل في نطاق غموض لا يمكن تجاوزه.

لذا نرى أنه من الضروري الإشارة إلى أن السرد لا يلتزم حتما بالترتيب الطبيعي والمنطقي للقصة، كما يفترض أنها جرت في الواقع. بمعنى أن السارد يمكن أن يبدأ سرده من أي نقطة أراد سواء أكانت تشير إلى لحظات البداية أم الوسط أم النهاية، لكنه في جميع الأحوال سيكون مجبرا على مد القراء بجميع الإشارات الضرورية، التي تسهل مهمة جعلهم يعمدون ترتيب الأحداث إلى حالتها الطبيعية الخاضعة للتتابع الزمني والترابط المنطقي. وإجراء مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة ليس أمرا ضروريا في جميع أنماط القص، بل هو مسألة اختيارية. فهناك قصص وروايات كثيرة يتطابق فيها زمن القصة بزمن السرد، بحيث يبدأ زمن السرد من نقطة بداية الأحداث نفسها في زمن القصة، ويستمر هذا التطابق في مجموع النص. وهذا الاتجاه ينطبق

(*) - من مواليد ١٩٥٠ - بوعرفة المغرب.

- حاصل على دكتوراه الدولة في مناهج النقد الحديث والمعاصر عام ١٩٨٩.

- أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب جامعة هاس بالمغرب وأستاذ اللغة العربية وأدائها بجامعة سيدي محمد بن عبد الله.

- رئيس وحدة النقد الأدبي المعاصر، حاصل على جائزة مدينة هاس للثقافة والإعلام عام ١٩٩٨-٩٧.

- رئيس تحرير مجلة دراسات سيميائية (أدبية لسانية ٨٧-٨٩)، وعضو اتحاد كتاب المغرب.

- شارك في مناقشة عدة رسائل وأطروحات جامعية للماجستير والدكتوراه، له أعمال مترجمة وأخرى إبداعية، ومقالات عدة منشورة بمجلات، أعلام (للنثرية) ودراسات أدبية ولسانية، (كفية الآداب والعلوم الإنسانية)، الاغتراب الأدبي (تصدر باللغة العربية في إنجلترا)، شؤون أدبية (الإمارات)، وغيرها.

- شارك في العديد من الندوات العلمية بلغت نحو ثلاثين ندوة علمية متخصصة ومن مؤلفاته: الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي، في التنظيم والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، أساليب الرواية-مدخل نظري- النقد الروائي والأدبيولوجيا، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم.

- ومن كتاباته الإبداعية مرحلة خارج الطريق السيار، رواية.

في الغالب على الأشكال السردية القديمة كالخرافات والحكايات الشعبية، كما ينطبق على كثير من الروايات والقصص الواقعية والرومانسية، التي سادت في أوروبا خلال القرن التاسع عشر، ومعظم الأعمال السردية التي هيمنت في العالم العربي إلى حدود الخمسينيات من القرن العشرين.

وهناك أعمال قصصية نجد فيها مفارقات كثيرة بين زمن القصة وزمن السرد، بمعنى أن الكاتب يبدأ سرده من النقطة التي يحلو له أن ينطلق منها، كما أنه يستعمل الاسترجاعات أو الاستباقات وفق ما تمليه عليه خطته الجمالية للعرض السردى، غايته من وراء ذلك كله جعل القارئ يواجه الحدث القصصى بطرائق غير معهودة لديه من قبل. وبهذه الوسيلة يمارس تأثيره الجمالي^(٢). ومعظم الأعمال القصصية الأوروبية خلال القرن العشرين استثمرت المفارقات بين زمن القصة وزمن السرد من أجل خلق علاقة جديدة بين النص والقارئ. ونشير هنا إلى أن احتمالات التلاعب بالمفارقات القائمة بين زمن القصة وزمن السرد لها طابع لا نهائي مما يدفعنا إلى القول إن كل نص قصصى يحتوي على بصماته الزمنية الخاصة، حتى إن تعلق الأمر باتجاه قصصى واحد أو بأعمال كاتب واحد.

هذا من حيث ارتباط الزمن ببنية الأداء الفني في النتاج القصصى، على أنه يمكن دراسة الزمن كموضوع في الأعمال القصصية، أي باعتباره عاملاً مؤثراً في الشخصيات ومحركاً للأحداث. ولذا ستكون دراستنا مرتبطة أيضاً بمحتوى الأعمال القصصية لا ببنائها الفني فحسب. على أن هناك ترابطاً وثيقاً بين البنية الزمنية الشكلية ومضمون القصة، كما سيتبين لنا عند ملامسة بعض النماذج القصصية الكويتية.

والواقع أننا لا نرى الدعوة إلى دراسة بنية الزمن، بمعزل عن أحداث القصة، ذات مصداقية علمية حقيقية، لأنه في جميع الأحوال هناك ترابط بنيوي عضوي بين جميع مكونات القصة، فما يحدث في الدراسات القصصية هو أن نرتاد عوالم التصوص من مداخل متعددة من دون أن يعفينا ذلك بالضرورة من دراسة جميع مكونات النص. فدراسة الزمن إذن تستدعي بالضرورة الإشارة إلى ترتيب الأحداث وطبيعتها المضمونية والصراع القائم بين الشخصيات والمواقف، كما تدعو إلى البحث عن الدلالات الاحتمالية للنص. وهذا بالتحديد ما دفعنا دائماً إلى الحديث عن البنى العميقة للتصوص بوجهيها الفني والدلالي.

ونشير قبل الشروع في معالجة بعض النماذج من القصة الكويتية إلى أننا اعتمدنا في الأغلب الأعم على النصوص المنشورة ضمن مجموعات قصصية،

وذلك في حدود ما اطلعنا عليه من هذه المجموعات(*) . لذلك نمتدّن مسبقاً عما يمكن أن يحدث من تقصير في هذا المجال.

وللتدليل على التفاعل القائم بين البنية الزمنية والبنى القصصية الأخرى، نرى أن استخدام الترتيب الزمني الطبيعي على مستوى السرد لا يعني بالضرورة أن الكاتب سيبقى دائماً في حدود الأشكال التقليدية للكتابة، فهناك إمكانات كثيرة للتأثير في دلالة هذا النظام الزمني التقليدي بوسائل فنية جديدة من أجل الخروج من دائرة التقليد. هذا ما نظن أن الكاتبة ليلى محمد صالح^(٢) قد نجحت في بلوغه عندما نشرت قصتها «للسفر لون آخر» ضمن مجموعتها القصصية: «عطر الليل الباقي»^(٣)، ذلك أنها وإن كانت قد طبقت في مجموع القصص بين زمن القصة وزمن السرد، إلا أنها تخلصت من نكهة القصة الواقعية المعهودة باستخدامها للغة شفافة تمتد على النجمل القصيرة، وتتخلص في الوقت نفسه من تدخلات السارد ومن معرفته المهيمنة. كل ذلك جعل القصة تنقل من نطاق رتابة الحكى في التقليدي وهي تصور اعتماد البطلة للسفر: «فرحة حاملة... بسفر الغد... وكأنها لا تسافر كل سنة، وفي مثل هذا الموعد من كل عام... لكن ما الذي يحزنها ويقلقها؟» (ص: ٩٢). تتواتر لحظات الاستعداد للسفر: تهيئ الحقيبة، الاستراحة، مشاهدة التلفاز، النوم، الاستيقاظ في الصباح، الذهاب إلى العمل في آخر يوم قبل السفر، الانحراف نحو المصرف، ثم وكالة الطيران، وفي أثناء العودة إلى البيت بالسيارة يحدث ما لم يكن متوقفاً:

«في تلك اللحظة شردت برهة، فجأة وعلى نحو مذهل، ويكل ما في الثانية الزمنية من سرعة تضربها سيارة خارجة من الشارع الجانبى» (ص: ٩٩) لم تكن القصة مأساوية بشكل تام لأن البطلة أصيبت فقط بكسر في رجلها، ولكن مأساوية القصة تضاعفت مع ذلك بسبب انهيار كل ذلك الفرح الذي شيدته القصة بتتبع طقوس السفر، من أجل لقاء الحبيب في الخارج. ما يمكن استنتاجه من قراءة هذه القصة هو أن دراسة البنية الهيكلية الزمنية في النتاجات السردية لا يمكن فصلها بحال من الأحوال عن جميع المكونات الفنية والدلالية التي تألف ضمن كيان واحد.

(*) أبلغ شكرى وتقديرى للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب على الدعوة الكريمة التي سمحت لي بالمشاركة في هذا اللقاء الثقافي الكبير وخاصة في هذه الندوة (الأدب في الكويت خلال نصف قرن)، وأدب من مبادرة المجلس أيضاً بموافاته بمعظم المجموعات والأعمال القصصية لكتاب الكويت، كما أشكر رابطة أدباء الكويت في شخص أمينها العام وكل الباحثين والمبدعين الذين استجلبوا لرغبتى في الحصول على الدراسات والأعمال القصصية. وأخص بالذكر موضى المطيري، ود. نسيم الفيت، وليلى الشمان، وليلى محمد صالح، وياسمى النزي، وحمد الحمد وفاطمة يوسف العلي وخالد عبداللطيف الشالحي، مما جعلني أقف على مادة خصبة تستحق الاهتمام.

على هذا النحو، ينبغي أيضا أن ننظر إلى ما كتبه ثريا البقصي^(٥) في إحدى قصص مجموعتها «العرق الأسود»^(٦)، والقصة تحمل عنوان المجموعة نفسها، وهي فائزة بالجائزة الثانية في المهرجان الثقافي الذي عقد سنة ١٩٧١، إنها بحكم المرحلة الزمنية تنتمي إلى فترة كانت فيها القصة الكويتية تتبع نمط القصة الواقعية مع ميل إلى الدفاع عن بعض القضايا الاجتماعية أو التربوية، وموضوع هذه القصة هو الفقر مع التركيز على الجوانب النفسية وردود الفعل الاستهامية ضد سطوته. كل ذلك في إطار حكى مرتب زمنيا، مع الاستفادة من تقنيات الاسترجاع في حدود لا يتكسر معها الترتيب الزمني الطبيعي، الذي يأتي متوافقا مع زمن السرد: يواجه البطل اليافع واقعه الجديد منذ بداية القصة:

«والدي توفي وأنا طفل لم أبلغ بعد الثانية عشرة، ورثت عنه تركة ثقيلة تتكون من أرملة وخمسة أطفال، كنت ألتفت فأرى من حولي أفواها مفتوحة يطل منها شعب الجوع، ساخرا مني ومن عدم قدرتي على هزمه بمعملي البسيط المتواضع، (ص: ٦٨-٦٩). تتواتر أيضا أحلام الفتى وهواجسه في نظام زمني وسببي يؤدي به في نهاية الأمر إلى الفشل في دحر الفقر الذي تجسد لديه في صورة جني يريد الفتك به (ص: ٧٦-٧٧) بعد أن يكون قد بحث عبثا عن الفنى في صدقات البحر وبحث عن المرأة التي يحلم بجسدها فلم يجد سبيلا إلى تحقيق أحلامه، لذلك يحتج على هذه الشريعة التي سنّها جشع الإنسان، حين جعل البعض فقراء حتى الحضيض والبعض الآخر أغنياء حتى التخمة.

ومثل هذا النمط القصصي لا يكون جماليا بالدرجة الأولى، بل غايته أن يجعل القصة تقوم بدور التوعية الاجتماعية والتربوية وانتقاد الفوارق الاجتماعية المؤدية أحيانا إلى تأزيم المآسي الإنسانية. لذا نستطيع القول إن الكتابة، وفق هذا الشرط الزمني الخطي، تتلاءم مع المرحلة التي كتبت فيها هذه القصة. ولقد كان رائد القصة في الكويت فهد الديوري يسخر جميع قصصه لمثل هذه القضايا الاجتماعية والتربوية: كالدفاع عن طلب العلم ومعالجة مظاهر الفنى والفقر... إلخ^(*).

وإلى حدود العقد الثامن من القرن العشرين كانت القصة في الكويت لا تزال تتمثل نمط القصة المدروسة زمنيا ومنطقيا، كأنها كانت تريد التعبير عن إخلاصها الكبير لبدأ الواقع المعاش، لذا وجدنا على سبيل المثال القصص

(*) انظر كتاب خالد سعود الزيد: شيخ القصصيين الكويتيين فهد الديوري. مكتبة دار المروية للنشر والتوزيع ط ١ - ١٩٨٤. وعلى الأخص قصته الواردة في الكتاب وعنوانها: فرصة ضائعة، فهنا تجتمع معالجة قضايا الأسرة الكويتية وظروف الحياة عامة بالإضافة إلى الدفاع عن طلب العلم، ص: ١٢٩.

حمد الحمد^(٧) في مجموعته «مناخ الأيام»^(٨) يميل بالقصة إلى أن تكون نموذجاً حياً عن السيرة الطبيعية لقضايا المجتمع. وتمثل قصة «شبح الليل» أحد النماذج البارزة في هذا السياق، فهي حريصة على تذكير القارئ بال مسار الزمني المنتظم والمدرّس بعناية، إلى حد أننا نستطيع أن نستل العلامات الزمنية من بعض العبارات التي تتصدر مقاطعها المتوالية:

. عندما جلست نورة بنت سيار أمام «النوة» في إحدى ليالي الشتاء الباردة.

. عندما أوغل الليل في السكون.

. وفجأة بيتسم له الأمل.

. منذ عدة سنوات وأبو مشاري... إلخ

. ويتمر الأيام والسنوات

. وفي إحدى السنوات وكانت غرة رمضان... إلخ.

يلتقي هذا النظام الزمني المدرّس مع تقليد معروف في القصة الواقعية عند أمثال غي دوموياسان أو تشيخوف أو عند من قلّدوا هذا الاتجاه من القصاصين العرب، وتكون مؤشرات حاضرة في القصة إلى جانب مؤشرات وعلامات قصصية أخرى تؤازرها، من أجل إعطاء انطباع مكتمل عن هذا النمط القصصي النموذجي، فإلى جانب التحديد الزمني، هناك تحديد تام للمكان وللشخصيات التي غالباً ما تكون نمطية، كما أن هناك حرصاً على المقدمة والوسط والنهاية، بالإضافة إلى التركيز على العقدة وحل العقدة. هكذا نجد في قصة «شبح الليل» لفزاً محيراً، فمن يكون ذلك الشبح الذي يزور الفقراء في أحد أحياء المدينة ويسلم لهم الإعانات خفية؟ فعندما يتم استبعاد كل الشخصيات المحتملة، نرى القصة تركز على حسين ابن رشدان البخيل باعتباره آخر من يكون ممثلاً للشبح، فقد أثار أحدهم الضحك حين اعتبر هذا الشبح الكريم هو حسين بن رشدان، ولكن نهاية القصة تحدث لدى القارئ المفاجأة الفنية والمضمونية التالية بهذه المفارقة:

«في إحدى السنوات، وكانت غرة رمضان... نعم الناعي حسين بن رشدان عن عمر يناهز الثانية والخمسين... وبعد ذلك لم يعد يُشاهد شبح الليل» (ص: ١٤).

وقد وضعت سعيدة مفرج يدها على الخاصية الجوهرية في معظم أعمال حمد الحمد القصصية، وذلك في الكلمة التي وردت في الغلاف الخلفي لمجموعته القصصية: «عثمان وتقاسيم الزمان»، حين أكدت أنه رغم التطور الذي حصل في الكتابة القصصية عنده، لم يفرط أبداً في عنصر المفارقة الذي كان يحتفي به في نماذجه القصصية الأولى.

وفي سياق تطور جميع الأدوات المسابقة في الكتابة القصصية، نلمس بعض التغيير في الكتابة القصصية في سنوات لاحقة دون الخروج نهائياً عن الإطار السابق بما في ذلك الاحتفاظ إلى حد ما بالزمن الخطي، وما يلحق بذلك من تحديد مكاني واهتمام نسبي بالشخصية، نجد لدى وليد خالد المسلم^(٩) في مجموعته «اصبر يا حكيم»^(١٠) وخاصة في قصة «النواة» محاولة لتطوير النمط التقليدي، وذلك بتطعيم القصة بقصة موازية أو على الأصح استخدام تقنية القصة داخل القصة، وهو ما يؤدي تلقائياً إلى حضور زمنين مختلفين في حلبة سرد واحد. ففي الوقت الذي كان يلوك فيه الرجل نواة التمر بعد وجبة الفداء: «تذكر كيف تذكر وهو عائد إلى منزله قصة النعمان بن المنذر بن ماء السماء عندما دعاه كسرى أنوشروان إلى مأثته... إلخ» (ص: ١٠١) ويتم إدراج القصة مختصرة في سياق حالة الرجل الذي ظل محتفظاً بالنواة يمتصها ويستحبها إلى أن أصبح طعمها مثل طعم فمه، كما يتم التذكير في سياق القصة أيضاً باستخدام تقنية الاسترجاع العادية بأنه كان قبل الفداء غادر مرة عمله متقاعدًا. وتمثل تلك النواة ذاته التي لفظها الآخرون، لذلك رفض أن يلفظها إلى أن استقرت في حلقه وكتمت أنفاسه. ومن الأكيد أن هذه القصة من النوع الاجتماعي الذي يستمد من وقائع الحياة ما هو أكثر مأساوية ودلالة، لكن التقريب بين زمنين متباعدين أكسبها بعداً جمالياً ودلالياً عمقاً من مأساويتها.

والواقع أنه منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين بدأت القصة الكويتية تصنع شخصيتها الجديدة، علماً بأنها كانت في مراحل سابقة قد تمرست بتمثيل النماذج المعروفة في القصة الغربية والعربية على السواء، وكانت، إلى جانب ذلك، لا تفصل، من حيث الموضوعات، عن الهموم الوطنية والعربية الخاصة مفضلة في غالب الأحيان أن تتبع مسار الكتابة البسيطة التي تنتقل بالأحداث زمنياً من بدايتها صاعدة نحو نهايتها الطبيعية.

لم تعد القصة الكويتية إذن تهتم بالتفاصيل المتعلقة بالشخصيات، بل أصبح الحدث هو الأساس، وهذا يعني أن أزمنة الذوات هي التي تواجه القارئ منذ البداية.

هكذا نجد الحدث المأساة على سبيل المثال في قصة «الجدران تتمزق» لليلى العثمان^(١١) في مجموعتها «الحب له صور»^(١٢) يتصدر القصة ويلقي بثقله مباشرة على القارئ، إذ تبدأ القصة من دون مقدمات على الشكل التالي: «قلت للزائرة، أن تبحث أمري مع المسؤول الكبير... فوجدني مع هؤلاء النسوة الأكبر مني سناً يربعني، أنا لا أنكر أنني اقترفت ذنباً، وأنتي أستحق هذا

النفي داخل جدران السجن، ولكن مع هؤلاء يصبح للسجن أكثر من قضبان» (ص: ٤٥). فإذا كانت القصة لا تخرج عن إطارها الاجتماعي التقليدي، وهو الاستغلال الجنسي لطفلة قاصر ووقوع مأساة الحمل والتخلص من الجنين بطريقة بالغة العنف والمأساوية، فإن الكتابة القصصية هنا تجعل القارئ مع ذلك أمام الحدث لا عن طريق الوصف أو الشرح، بل عن طريق الحوار والسرد الذاتي، بأسلوب ينتقل بنا من خطاب الرومانسية الحالمة إلى خطاب عنف الذات على نفسها وعلى الآخرين:

«أنظر إلى الطفل... أتقصه... ولد، رجل آخر... زوج أخت آخر... أركع... رائحة الدم تدخل أنفي، زهرة تختلط برائحة السائل الدموي المائي، وأوساخ الزميلات، لم يعد ذلك الزمن بعيداً... كانوا يثدنون البنات ليهتم وادوني، ما كنت أريد أن أكون أماً بطريق الخطأ، فلماذا أخطأتني دروب زوج أختي، ابن من هذا، ولماذا يعيش؟ (...) أمد أصابعي المرتجفة، أبحث عن دائرة العنق الطري أحيطها بالأصابع... أضغط، وأضغط، ولا شيء في ذهني إلا الخلاص من ابن ليس ابني» (ص: ٥٠-٥١) وحينما يهيمن الحدث المأساوي في أي قصة ينعكس ذلك بشكل واضح على المكونات ووسائل الأداء الأخرى فيها، لذا لا نجد اهتماماً واضحاً بالتحديد الزمني ولا بالتحديد المكاني على الطريقة الواقعية المألوفة، فلا يذكر من إشارات زمنية أو مكانية إلا ما هو ضروري لجعل الحدث محتمل الوقوع. وهذا هو التحديد ما سارت عليه القصة القصيرة العربية مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين.

أغلب قصص ليلى العثمان لا تواجهنا بالمكان ولا بالزمان ولا بالتعريف بالشخصيات، بل تقذف في وجهنا بالحدث منذ بداية القصة؛ هذا ما فعلته أيضاً في قصتها «الحبل المشدود» ضمن مجموعتها القصصية «حكاية قصيرة»^(١٣): «فكرت في الانتحار أكثر من مرة، بل حاولت ذلك مرتين، مرة أذبت أقراص الأسيرين في كوب ماء، وحين رشفت منه أصبت بالغثيان فتراجعت، وفي المرة الثانية أذبت أقراص «النافثالين»، وحين شملت الرائحة فوجئت بدوخة جعلت الكأس تهتز وتسقط وفشلت في أن انهي حياتي التي لم تبدأ بعد» (ص: ٣٩).

أما على مستوى المضامين فإن الزمن يتبدى في كثير من قصص ليلى العثمان متداخلاً في الحاضر وموظفاً من أجل معالجة قضايا العصر، وقد وقف د. سليمان الشطي على هذه الخصوصية، عندما درس مجموعة من قصصها مبيناً أن الماضي المستكن فيها يستحضر دائماً من أجل كشف خبايا الوعي الحاضر، وذلك من خلال النماذج البشرية سواء أكانت فرداً أم شريحة اجتماعية^(١٤).

وقد ساهمت ليلى العثمان، إلى حد كبير، في اختزال البنية الزمنية لفائدة اللقطة المعبرة التي نرى انها تكاد توازي الحكمة او العبرة في الموروث الثقافي الإنساني. إنها لقطات يستعوذ فيها الحدث على كل شيء، ويتقلص الزمن لكنه مع ذلك يفسح المجال لحضور الزمن الكوني، والحكم والأمثال كلها تتحدى الزمان والمكان، ومن أمثلة هذه القصص القصيرة جدا: «سألت الزهرة رفيقتها:

- لماذا تفتحت قبلي؟

قالت الرقيقة بانتهاء:

- فتحت قلبي للنور والمطر قبلك»^(١٥).

وقد التقطت الكاتبة في أغلب هذه القصص مواقف درامية ومأساوية تشيع في مجتمعا العربي، لكنها استطاعت أن تجذب النظر إليها بوسائل فنية تعتمد على سوء التفاهم أو المفارقة، ومنها القصة التالية:

«فتح كراستها، قرأ بوحها... عاصفة توسلها للحبيب ان يتزوجها.
في ستر الليل كانت سكينه تفوص في صدرها.
امام المحقق اعترف.

- لقد ضلت عاري، قدم له المحقق تقرير الطبيب:

(الفتيلة عنراء)»^(١٦).

استفادت القصة الكويتية، كما أشرنا، من تقنية المفارقات الزمنية، وذلك بإحداث خلخلة في الترتيب الطبيعي للأحداث، مع جعل لحظات الزمن الماضي تتخلل لحظات الحاضر إلى حد هيمنة الماضي على الحاضر، ففي قصة للكاتبة منى الشافعي^(١٧)، وعنوانها «خيالات من أصوات المعاول» ضمن مجموعتها القصصية: «النخلة ورائحة الهيل»^(١٨) نجد منطلق الحدث يبدأ من اللحظة الآتية، ولكن البطلة تسرح بفكرها إلى الماضي لتبعثه من خلال صور أنقاض المنازل المهدامة، إنها في الواقع كانت تعالج سأمها من الواقع المعاش في الحاضر، بإعادة تشكيل شريط الذكريات القديمة التي نراها تجسدها في الحوارات الحية، كأنها عادت بكل ضجعتها وحيويتها الصابقة. وهذه الحالة تحدث في القصة صراعا بين زمنين: زمن السأم وزمن ضجة الحياة التي لاتزال جميع تفاصيلها ماثلة في وجدانها.

نجد في البداية الحوار الذاتي التالي:

- «أقود سيارتي إلى غير وجهة محددة... ضاقت بي الدنيا على رحابتها....»

(ص: ٩٧).

وفيما بعد:

«... لا أدري لماذا يجذبني هذا الحي القديم، وذلك البيت بالذات... لم تجذبني البنايات العالية الجميلة المزودة بأشكال هندسية رائعة. جاعني الجواب من داخل نفسي: «رائحة الماضي كانت أقوى وأقرب إلى نفسك من عبق الحاضر...» (ص: ٩٩).

لقد أحدث إجراء الانتقال من الحاضر إلى الماضي بشكل متكرر تجديدا في البنية الزمنية للقصة، يتجاوز حدود المفارقات الزمنية البسيطة التي نجدها في قصص السبعينات، ولم يكن هذا الإجراء منفصلا عن التجديد أيضا في المضامين. ولقد أرادت الكاتبة أن تفهم قراءها أن الاستمرار في تحمل قساوة اللحظة الحاضرة بمشاغلها الجديدة المعقدة، لا يتم إلا بمساعدة دفق الذكريات القديمة التي تعيد إلينا صور الحياة في شكلها الحميمي النابض بالعلاقات العفوية.

تجدر هذه المفارقة الزمنية الخاصة بين الحاضر والماضي في قصة أخرى للكاتبة نفسها عنوانها: «ظلت تبتعد حتى غريت» ضمن مجموعتها: «البدء... مرتين»، ففيها نجد حضورا مستمرا للمفارقة الزمنية: حيث نواجه زمنين يتباعدان (زمنه، وزمنها) مع وجود أمل ضئيل في التقارب. ومع ذلك فقد ترك الزمن على حالة من اللاتحديد بحيث لا نعلم أي شيء عن بداية الأرضية الزمانية والمكانية للوقائع المحكية .. ومضمون القصة يتجاوب منذ البداية مع هذا اللاتحديد:

«قال في رسالته المختزلة: حبيبتي أكتب إليك في اللانزمان» (ص: ١٧٩).

يتفاعل كل هذا مع إحداث اندماج بين الذوات والأشياء، في الوقت الذي تتزامن مع ذلك حالة انقسام في هوية الذات، بين واقع الانفصال والرغبة في الاتصال. كما أن الحدث القصصي يتضاءل إلى أدنى مستوياته ليركز على حالة الفراغ والرغبة المجهضة في اللقاء. يأتي تضال الحدث مبررا بالطريقة الرسائلية التي بنيت بها القصة، وينحصر بصيص الحاضر في الإشارة السريعة إلى ظروف عمل البطلة وزحف العقيد الرابع من سنّها. وتنتهي القصة برسالة البطلة التي تكاد تكون اختزالا لدلول القصة بأكملها، مع التركيز على المفارقة الزمانية والتباسها إلى جانب اللاتحديد المكاني:

«... وأنت هناك في اللامكان تبحث عن الشروق، وأنا وأنت نسير في خطين متوازيين، فهل يلتقي الشروق والغروب؟ ... ربما فيما بعد الزمان وفي غير هذا المكان.» (ص: ١٨١).

وكان الكاتبة تستخدم في خلفية قصتها نمبية أينشتاين في تعاملها مع الزمان والمكان.

وهناك عودة إلى الزمن الخطي في معظم الكتابات التي جاءت بعد نكبة الكويت، وهذا أمر لافت للنظر، غير أن الخصوصية الجديدة التي تشترك فيها معظم هذه القصص، من حيث توظيف الزمن باعتباره موضوعاً، هي التركيز على اللحظات الحرجة والتباطؤ الزمني والسؤال عن الهوية وما يصاحب ذلك من إحساس الأبطال بأنهم غير قادرين على التعبير عن كل ما يجول في أذهانهم بحرية، لذلك نراهم جميعاً يشعرون بثقل اللحظات الزمنية القصيرة، كأنهم يواجهون دهوراً لا نهاية لها. في قصة: «سيطرة .. الطابور» للكاتبة نفسها من مجموعتها: «دراما الحواس»^(١٩) نجد تعبيراً عن هذا السأم من تباطؤ الزمن:

«... فاجأني المرأة العاكسة بطابور السيارات الذي أخذ يتقاطر خلف سيارتي .. لمحت بعض الوجوه التي أصابها التوتر والملل... بادرت وابتسامتي المصطنعة ما زالت تؤلم وجهي:

- أمناك شيء آخر تريد؟ أشعر بأنني قد عطلت الآخرين .. فالتابور ازداد طولاً خلف سيارتي».. (ص: ٦١).

إن تباطؤ الزمن هو صنو العدم والقلق والسأم لا يكونان في ذروتهم إلا عندما يحس الإنسان بأنه شبه معدوم: «إن الشعور في هذه الحالة لا يتعلق بلحظة ذات كيان، وإنما ببهمة لا سمك لها إطلاقاً، وهي ما نسميه: «الآن». ولذا نجد أن القلق يبدأ غزوه لنا بجعلنا نشعر بالزمان يتباطأ ... حتى لا نكاد نشعر به يمر. وإذا زاد القلق وبلغ أوجه شعرنا بأن الزمان وقف نهائياً»^(٢٠) هذا هو بالتحديد الإحساس الذي تولده دائرة الزمن المتوقف في قصة «سيطرة .. الطابور» لمتى الشافعي.

ويبدو أن متى الشافعي قد استثمرت تقنية الزمن، إلى حد كبير، في بعض قصصها المنشورة حديثاً. نذكر منها، على سبيل المثال، قصة «أشياء غريبة تحدث»^(٢١) ففيها يوظف الزمن المضبوط، وقدره بالتحديد ساعة واحدة هي المدة التي استغرقها تحميض واستخراج مجموعة من الصور بالاستوديو، وقد تم ضبط تسميم هذه المدة من قبل البطلة / الساردة على الشكل التالي:

- «الفتاة قالت ساعة وأستلم الصور» (ص: ٣١)
- «نظرت إلى ساعتني باق من الزمن نصف ساعة» (ص: ٣٢)
- «لم يمض من الوقت إلا عشر دقائق» (ص: ٣٤ عمود ١)

تأخرت عن زوجها وأبنائها، فلم يسمها إلا أن تطلب النجدة من زوجها بالهاتف لكي ينقذها من هذا المعتقل:

«انصلت بزوجي وطلبت منه أن يحضر فوراً بعد أن وصفت له مكان المعتقل الذي اختطفني إليه، ورغم أنني وعدته بانتظاره في موقف السيارات إلا أنني زودته باسم صاحبتني واسم زوجها ورقم الدور والشقة وطراز سيارتها ولونها حرصاً على أن يجدني أو يجدهم في حالة اختفائي» (ص: ١٢٩).

ويُستغل الزمن في قصة: «جسد» لسليمان الشطي^(٢٤) التي تتصدر مجموعته «أنا ... الآخر»^(٢٥) على مستوى السرد ومستوى مضمون القصة. فالحكي في المستوى الأول ينطلق من الماضي القريب من لحظة الحاضر، حيث بلغت الأم، وهي الشخصية المحورية، سن الستين أو قاربها، لنرى السارد يعود بنا إلى لحظات سابقة من عمرها، تلك التي حفرت في جسدها علامات قسوة الحياة وسوء الحظ: جرح الوجه، جرح الرأس، الحرق في الفخذ، العرج ثم الموت في نهاية الأمر. وكل حادثة تأتي سابقة في الزمن لترسم تاريخ جسد حفرت عليه السنوات آثارها الباقية. السارد الابن يتسقط أخبار هذه الحوادث في حفريات الزمن، ما ظهر من خلفياتها وما خفي، ليعود في النهاية إلى اللحظة الحاضرة التي شهدت موتاً مروعاً للأُم على وقع دوي الانفجارات التي رافقت نكبة الكويت. وعلى الرغم من التداخل الزمني، فالقصة لدى سليمان الشطي تحتفظ بنمطيتها التي تذكر بمرحلة نضج القصة الواقعية.. ويتبين لنا أنه لا يمكن في هذه الحالة فصل كيفية سرد القصة عن مضمونها المتعلق أساساً بحياة هذه الشخصية، لكن السارد مع ذلك يتلاعب بترتيب مقاطع حياة هذه الشخصية، ليجعلنا نمضي معاً في مغامرة استكشاف أسرارها.

ونجد تقنية إحداث التداخل بين الأزمنة تأخذ أبعاداً أكثر تعقيداً باستخدام كاتب آخر هو سليمان الخليلي^(٢٦) لأداة الحوار الرسائل في قصته «حديقة الأسماك» ضمن مجموعته «الشارع الأصفر»^(٢٧) على الرغم من أن كثيراً من النقاد لاحظوا التعقيد الذي يكتنف لغة الكاتب، لكن قد نجد بعض قصصه تعبق أحياناً بسحر خاص كما هي الحال مع هذه القصة، فلفتها الملتوية تجمل القارئ يواجه فيها من الدلالات، إنها نموذج للقصة التي تنتمي إلى عصرها، لما تتميز به من تفكيك للبنية الزمنية الخطية بواسطة حوارية رسائلية مدعومة بالمفاجأة المأساوية التي تصدمنا في النهاية: تقرأ الأم رسالة ابنها المقيم في الغربة، ويتم تقطيع الرسالة إلى أجزاء يتخللها حوار الأم مع مضمون الرسالة نفسها، وكأن الابن هو الذي يحاورها في الحاضر، وبذلك يحدث التفاعل بين زمنين: زمن كتابة الرسالة وزمن قراءتها والتعليق عليها. لكن غياب الابن، باعتباره خلفية،

يذكرنا دائما بأن المسألة لا تعدو أن تكون لعبة جمالية و يتأزم الموقف الدرامي بالدهشة التي تصيبنا عندما نقول الأم في نهاية حوارها مع الرسالة:

«... وهذا أعجب شيء فيك، فقد قمت اليوم بالتوقيع على استلام رسالتك، فيما وقعت بالأمس على استلام جثمانك ملفوفا بالعلم» (ص: ٦٨).

هذا الدهاء والمكر الجمالي يجعل القراء مجبرين على إعادة قراءة النص على خلفية هذا المعطى الأخير، الذي لم يكن أبدا في الحسبان أو على الأقل لم تنتبه إلى علاماته الدالة التي كانت موجودة في حوار الأم مع الرسالة، وقد عملت هذه العلامات، لا شعوريا، على جعلنا نقبل بالحقيقة المدهشة التي غابت عن شعورنا. ما الذي نأخذه إذن بعين الاعتبار في قراءة هذا النص؟ هل هو زمن كتابة الرسالة أم زمن قراءتها أم زمن خلفية وصول جثمان الابن قبل وصول رسالته؟ كل هذه الأبعاد تتزاحم أمامنا عند نهاية القصة التي تعيدنا قسرا إلى التفكير مجددا في مجموع تفاصيلها المقروءة.

ونجد لدى الكاتب وليد الرجيب^(٧٨) كتابة مدروسة التفاصيل، أهم ما يميزها هو حرص الكاتب على إبعاد الحشو المشوش عن البنية القصصية، فأنت تشعر بأن القصة لا تقول إلا ما هو ضروري لبنيتها، كما أن البناء الفني قد شهد على يديه تطورا يؤكد مساهمته الفعالة إلى جانب القصاصيين الآخرين في تطوير تقنيات الكتابة وأدواتها الجمالية. من أهم مظاهر هذا التطور قدرته على رصد التفاعل الحاصل بين الزمن الحضاري وزمن اللحظات اليومية العابرة، وهو ما يتجلى بأوضح صورة في قصته «روائح» ضمن مجموعته: «الريح تهزها الأشجار»^(٧٩). والقصة لديه تتحدث بالتلميح لا بالتصريح، وهو ما يستدعي بالضرورة قارئاً ذكياً يعيد بناء الحوادث ليستنتج النتائج التي تتلاءم مع قراءته الخاصة.

تتجلى السيرة الزمنية اليومية في السلوك اليومي المعتاد:

- النزول من الشقق وتبادل التحيات الفاترة.

- الذهاب بالسيارات إلى العمل.

- قضاء فترة العمل في جو من الكسل القاتل واللامسؤولية (غياب المدير، تناول الفطور وشرب القهوة، صبح الأطفال، التدخين، الحديث مع الصديقات في الهاتف، قراءة سطحية لتقارير ركيكة... إلخ...).

- ثم العودة إلى السكن وروائح الأطعمة وشجار الأزواج.

يتميز هذا الزمن بأنه دائم الدوران في حلقة مفرغة، ولذلك فالحياة فيه راكدة. وهناك زمن آخر يمكن أن ندعوه بالزمن الحضاري، إنه سيرة حقيقية للتاريخ، لكنها ليست بالضرورة في صالح المجتمع المرصود سابقا، لأن هذا

المجتمع بلا مبالاته وانتشالاته المحدودة الأفق يجد نفسه خارج الزمن الحضاري الذي لا يُعرف عنه شيء إلا من خلال نشرات الأخبار:

«قتل عشرة أشخاص ... دمر زلزال .. التهمت الحرائق، انفجرت قنبلة .. إلخ...» (ص: ٢٠).

«نشبت معارك ... وسقطت قذائف في أحياء مدنية، وغارت طائرات .. وانفجرت قنبلة زرعها أصوليون ... إلخ» (ص: ٢٢).

أهمية هذا الطابع القصصي الجديد هي أنه يضع القارئ أمام الصورة عن طريق استخدام أسلوب المجاورة الذي له علاقة كما هو معروف بـفن الكناية. ولذا يفندو من الضروري أن يكمل القارئ قراءة النص باجتهاداته الشخصية، وهذا ما يجعله متورطاً في صناعة النص ودلالاته وصناعة زمنه الخاص أيضاً.

في إحدى قصص وليد الرجيب وعنوانها «معرض تشكيلي» ضمن إصداره الجامع بين مسرحية ومجموعة من القصص القصيرة تحت عنوان «إيكاروس»^(٢٠) يجلّنا نحس أن مجموع اللحظات الزمنية المتعاقبة تساوي في النهاية صفراً من الزمن، وكأنه يريد أن يؤكد لنا أن الزمن متوقف ما دام لم يحدث في مساره شيء يستحق الذكر. على أن لفة الكاتب في هذه القصة وتدخلات السارد المباشرة تتواءم مع البنية القصصية من أجل ترسيخ الاتجاه نحو تلك النتيجة: تبدأ القصة كما يلي:

«باردة قاعة المعارض التشكيلية في

الصباح الباكر

تطل عيون اللوحات

بملالة وحيادية

لا شيء غير إطارات

مشنوقة ورخام أملس

ألوان وحكايات

وأفكار وأحلام

معلقة على الجدار» (ص: ١٤٥).

وتعطي هيكل القصة زمنياً بكل الأحداث الحاصلة على التوالي:

في العاشرة صباحاً (لا شيء تغير)

في الواحدة (لا شيء تغير)

في الخامسة (وصول المسؤول عن التدشين ثم قص الشريط)

في السادسة (توالي أعقاب السجائر على الرخام، امرأة .. رجل)

في السابعة (تعليق رجل متسرع؛ زبالة)

في الثامنة (لا شيء سوى إطارات مشنوقة على الرخام)

في التاسعة (تطفأ الأنوار وتبقى اللوحات تبحلق في الظلام).

التدقيق في عرض التقطيع الزمني هنا ليس عودة إلى الاهتمام بالزمن كما كان الأمر حاصلًا في القصص الواقعية النمطية، بل على العكس إنه محاولة لبلورة عبثية التعاقب الزمني ولإجدواها ما دام محتوى السيرة الزمنية فارغًا.

وتستحق تجربة إدماج القصة القصيرة بالمسرحية التي نجدها تتبلور لدى فاضلة شابة هي باسمه العنزي^(٣١) في مجموعتها المسرحية القصصية: «الأشياء»^(٣٢)، أقول تستحق هذه التجربة الاهتمام، لأن العلاقة التي توجد فيها بين الفن القصصي والمسرحي ذات طابع جديد يتميز بالوعي المفرط للسارد، وإدماج يحطم الحدود بين الحياة والتمثيل وبين الشخصية والمؤلف والقارئ. إنها تجربة تسعى إلى تأكيد أن الحياة التي نعيشها ليست سوى مسرح نمثل فيه أدوارًا تختلف في كل مكان وزمان وتلون حسب الظروف. ومن الأكيد أن في أعمالها القصصية المسرحية نكهة عبثية ملحوظة، وهي مع ذلك لا تخلو من نزعة انتقادية ذات مظهر رمزي تنبئ، في نظري على الأقل، عن توزيع ذاتي يعيشه السارد بين قيم متعارضة في المجتمع. وقد لفت نظري على الخصوص النص القصصي المسرحي الوارد بعنوان «الصراصير»، فقد جعلني مطلعًا أستحضر مباشرة بعض أشعار بودلير الواردة في ديوانه «أزهار الشر». ذلك أن هذا الكاتب كان دائمًا يزاوج بين المتناقضات في حلبة الصورة الواحدة، فيجمع الجمال والبشاعة في كيان واحد، وحينما تغتلط القيم، فذلك يعني أيضًا اختلاطًا في أبعاد الزمان والمكان: بهذا الأسلوب بدأت الكاتبة رسم صورة الشخصية:

«تبدأ المسرحية بلقطة بارعة الجمال والبشاعة، هي الشابة سيدة الألوان والصوت والصورة والزمان والمكان والفراغ والمكون والضوء والتجاهل والتعالي والانكسار (...) أناقتها المفرطة تثير دهشتها المتوحدة بترجسية شديدة العنف إلى درجة تفنيها أحيانا عن الانتباه لما يحدث .. الآن (...) فجأة يدخل إلى المشهد بطل هامشي صغير قدر ومقرّر «صرصار» يتسلق المرأة إلى أن يصل إلى منتصفها، حيث ترسم صورة شفيتها، هناك تفتح عينيها محدقة في العدو الذي ظهر فجأة أمامها كاخفاقاتها الصاعدة واختناقات مشاعرها الفرة اللامعة». (ص: ٣٦ - ٣٧). وفي قصيدة لبودلير عنوانها: «إلى التي فرحتها زائدة عن الحد»^(٣٣) تظهر المرأة في أبهى صورها أيضًا، لكن شيئًا من

خارج الصورة يكدر هذا الإطار الجميل، إنه كراهية السارد التي تقتحم المشهد إلى جانب إعجابه وأنبهاره لتفتت السم في شفاهاها:

«وهذه الفساتين الحمقاء، رمزُ

لوجدانك المبرقش

ايا مجنونة أصابني فيك الخبلُ

أكرهك بالقدر الذي أنا عاشقك

ويا لها من عنوية تبعث النوار:

ففي هذي الشفاة القشبية،

البالغة الجمال والبريق

أنفت سمي، يا اختاه.

الفرق الأساسي كامن هنا في أن النص لدى بودليير يقف عند هذا الحد، ويترك الجمال ملطخا بالكراهية والسم، في حين أن الساردة في قصة «الصراصير» تنحصر لكبرياء المرأة وجمالها حينما تجعلها تسحق الصرصار تحت قدمها. لكن الصورة المناقضة مع ذلك لا تمحي بشكل تام تماماً من أذهان جميع القراء. وهذا يعني أن الصرصار أصبح يجسد المرأة وأن المرأة تحمل صفات الصرصار.

السؤال المطروح الآن ما علاقة كل هذا بمسألة الزمن؟

من حيث البنية الزمنية السردية تمضي القصة المسرحية في بناء حدث متواصل من خلال حوار غير متكافئ، المرأة تتحدث والصرصار يحرك قرون استشعاره منزعجا من صوتها العالي، إلى أن ينتهي الحدث بسحق الصرصار تحت قدم المرأة، لكن البنية الزمنية المضمونية الرمزية هي التي يمكن أن نقابل فيها بين ثلاثة أزمنة مرتبطة بمدلولات ومواقف الرموز: زمن المرأة الذي يتميز بالهيمنة والشمول لأنه مرتبط بالجمال والحرية والإرادة والعقل، وكلها مسارب تتجه نحو الكمال، والكمال يقود إلى المطلق «أنا الآدمية الحرة ذات العقل والإرادة» (ص: ٢٧). وزمن الصرصار المرتبط بالحقارة والدناءة والصفار، وكلها صفات تتجه نحو مسارب العدم. أما الزمن الثالث فهو الزمن المسرحي الذي يتأسس فيه العنصر الدرامي، حيث يلتقي الكمال والخلود بعنصر العدم، أي يقتحم الصرصار عالم جمال المرأة ليدنسه. كل هذا ليس سوى بنية رمزية في القصة، لا بد من فك شفراتها، ففي إحدى الفقرات تنطق الساردة ببعض الكلمات المفاتيح:

«كثيرة هي المشاهد التي ترسخت في ذاكرتي لكم (أي الصراصير) أو التي تخيلتها بعدما سمعتها من إحداهن. جشعكم الفريزي الذي أخشى أن أكون

ضعيته في يوم ما يجعلني أهرب بعيدا خوفا من الوقوع». (ص: ٢٩). ألا يكون هذا صراعا بين زمن وجود المرأة وزمن وجود الرجل مخفيا وراء هذا الرمز المسرحي القصصي المتببس وهو الصرصار؟ ان هذا مجرد بناء فكرة متسقة محتملة للنص لأن قراءته لا يمكن أن تكون إلا تأويلية.

أما الكاتبة فاطمة يوسف العلي^(٢٤) فتستثمر في قصتها «خالتي موزة» ضمن مجموعتها «تاء مريوطة» علاقة فريدة بين عاطفة المحبة ومقاومة الزمن، وذلك بشكل رمزي ملفت للنظر. في هذه القصة نجد الزمن يشتغل على مستوى المضمون القصصي، متلما يشتغل الزمن السردي بالضرورة على مستوى البناء، وهناك علاقة حميمية بين الزمنين، ففي الوقت الذي يمكن التمييز فيه بين زمن الطفولة الماضي وزمن النضج الحاضر، هناك عملية دمج بين موزة الخالة وموزة الثمرة المعروفة برائحتها الزكية وقوامها الرشيق كما تقول الساردة: «مع الزمن والعمر عرفت أن «الموزة» من أطيب الفاكهة رائحة ورشاقة. عندما عرفت ذلك لم تكن خالتي رشيقة كالـموزة .. ولكنها كانت تضع المسك والورد في طيات ثيابها» (ص: ٧). هذا الدمج لا يلغي مع ذلك الفارق الأساسي بين الخالة والموزة، وخاصة في المرحلة التي تجاوزت فيها البطلة مرحلة الطفولة، فقد كبرت الخالة وفقدت رشاقته وعوضت رائحة الموز بوضع المسك والورد في طيات ثيابها، لكن في وجدان الطفلة والمرأة على السواء، يحتل الموز المكانة نفسها التي تحتلها الخالة. وخوفا من فقدان الخالة، بسبب تقدم سنّها، فإن البطلة تزرع شجرة موز في حديقة منزلها الجديد. لكن الحدث الدرامي يتأزم في القصة عندما يهجم البستاني بقطع شجرة الموز بعد كبرها، فالبطلة تعتبر ذلك تهديدا حقيقيا لخالتها، التي لا تزال حتى بعد كبرها تعيش مع أبنائها.

إن البستاني في الواقع يمثل سنة الحياة والزمن على المستوى الرمزي في القصة، كما أنه يتصرف من موقع الخبير الزراعي عندما يهجم بقطع الشجرة: - «إذا لم تقتلع الأم لن يكبر أولادها» لكن البطلة لا تستطيع أبدا التفريق بين الموزة والشجرة و «موزة» الخالة، لذلك تحتج في داخلها: «هل من المحتمل أن تموت خالتي ليكبر أولادها؟» (ص: ٩).

تطلق هذه القصة في ذهن القارئ تداخلا زمنيا بين الماضي والحاضر، وتداخلا مضمونيا ترميزيا بين الموزة و «موزة» الخالة. وجانب المتعة الفنية والمضمونية يحدث بالتحديد من هذا التوزع المولد للدلالات والمعاني، التي لا يمكن حصرها أو القبض عليها بشكل تام. هذا الالتباس الفني والدلالي تتعمد الكاتبة الاحتفاظ به حتى نهاية القصة، حين تقول البطلة متحدثة عن البستاني: «أترك خالتي موزة وعيالها يرسلون الخضرة والظل أمام الشلال في الموسم ..

أثمرت خالتي ومن حولها سائر أفراد العائلة^(١٠). بهذه الطريقة التعبيرية تتجج الكاتبة في جعل قارئ القصة يحس بشعور المحبة الدافق الذي يهيمن على البطلة في علاقتها بخالتها وأبنائها^(١١). وهي توظف في سبيل ذلك كل العناصر المتاحة في الكتابات العربية والغربية السابقة سواء أكانت واقعية أم رمزية أم سيكولوجية، بالإضافة إلى أنها تبني عالم القصة على غرار عوالم الأحلام التي تشهد عادة صداماً بين قيمتين، والصدام هنا، كما نرى، قائم بين الموت والحياة.

لقد تبين لنا من خلال هذه الإطلالة المعتمدة على بعض النماذج الدالة، أن اشتغال الزمن في القصة الكويتية يركز على مبدأ حرية الإبداع، حتى إن تم الخضوع في بعض الفترات لتقاليد أدبية سرديّة معروفة، ويرجع سبب هذه الحرية إلى أن هامش الابتكار لدى القاصين في مستوى الزمن واسع ولا نهائي الإمكانيات، ولذلك فأي محاولة لوضع تصنيف للقصص على أساس تماثل تام للبنى الزمنية في مجموع النصوص، لن تكون سوى مضيعة للجهد، فالزمن في اعتقادنا هو سمة أسلوبية في القصة والأسلوب هو علامة أسامية على الاختيارات الذاتية في الأعمال الإبداعية.

كما لاحظنا كيف كان الزمن يرتبط بالحاضر والماضي والمستقبل والمستحيل والإمكان، وكيف أمكن الربط بين الزمن والأحداث والمواقف، فضلاً عن مساهمته الفعالة في توليد الدلالات غير المنطوقة في النصوص. كما أثبتنا أن قراءة اشتغال الزمن في القصة الكويتية لا يمكن أن تستغني عن مساهمة القراء باختلاف مشاربهم الثقافية والفكرية، وهو ما يؤدي من دون شك إلى إغناء النصوص وتركها مفتوحة الفضائات والدلالات. وركزنا على أهمية المفارقات الحاصلة بين زمن السرد وزمن القصة في توليد ما لانهاية له من الإمكانيات الإبداعية في مجال تشغيل الزمن، مع ضرورة التمييز بين الزمن كبنية فنية والزمن كموضوع في القصة، بكل ما يحدث بينهما من تفاعل منتج للمعاني، وللاحظنا أن تباطؤ الزمن أو تسارعه مرهون بالحالة النفسية والاجتماعية ولبالمقاصد المحتملة في النصوص وكذا المراحل التاريخية التي ساهمت في الإنتاج القصصي، علماً بأن إحساس القراء بهذين المستويين يبقى دائماً في حدود ما هو نسبي. وفي هذا الصدد رأينا كيف يمكن تقليص زمن القصة في الوقت الذي نحصل فيه مع ذلك على زمن كلي يوسع الحياة كلها بكاملها. وقد نهضت القصص القصيرة جداً التي كتبها عدد من الكتاب الكويتيين بهذه المهمة الصعبة كما رأينا.

وعلى العموم فقد كان الزمن بالنسبة إلى هذه الدراسة مدخلاً لاستكناه النصوص، وليس غاية محصورة في نطاق علامة واحدة من علامات النصوص، لأننا نظرنا إلى النماذج المدروسة باعتبار أن كل واحد منها يمثل عالماً متماسكاً ليس من السهل عزل بعض عناصره عما يحيط بها من وحدات بانية، سواء أكانت منتمية إلى البنية الشكلية أم إلى البنية الدلالية.

ملخص البحث:

تعتمد هذه الدراسة، في الأغلب الأعم، على بعض النصوص المنشورة ضمن مجموعات قصصية، وذلك في حدود ما اطلعنا عليه من هذه المجموعات، لذلك نعتذر مسبقا عما يمكن أن يحدث فيها من قصير.

رأينا أن اشتغال الزمن في القصة الكويتية يتركز على مبدأ حرية الإبداع، حتى وإن تم الخضوع في بعض الفترات لتقاليد أدبية سرديّة معروفة، ويرجع سبب هذه الحرية إلى أن هامش الابتكار لدى القصاصين في مستوى الزمن واسع ولا نهائيّ الإمكانات. ولذلك، فأى محاولة لوضع تصنيف للقصص على أساس تماثل تام للبنى الزمنية في مجموع النصوص، لن تكون سوى مضیعة للجهد؛ فالزمن في اعتقادنا هو سمة أسلوبية في القصة، والأسلوب هو علامة أساسية على الاختيارات الذاتية في الأعمال الإبداعية.

كما لاحظنا كيف كان الزمن يرتبط بالحاضر والماضي والمستقبل والمستحيل والإمكان. وكيف أمكن الربط بين الزمن والأحداث والمواقف، فضلا عن مساهمته الفعالة في توليد الدلالات غير المنطوقة في النصوص. كما أثبتنا أن قراءة اشتغال الزمن في القصة الكويتية لا يمكن أن تستغني عن مساهمة القراء باختلاف مشاريهم الثقافية والفكرية، وهو ما يؤدي من دون شك إلى إغناء النصوص وتركها مفتوحة الأفضية والدلالات. وركزنا على أهمية المفارقات الحاصلة بين زمن السرد وزمن القصة في توليد ما لا نهاية له من الإمكانات الإبداعية في مجال تشغيل الزمن، مع ضرورة التمييز بين الزمن كبنية فنية والزمن كموضوع في القصة بكل ما يحدث بينهما من تعامل منتج للمعاني. ولاحظنا أن تباطؤ الزمن أو تسارعه مرهون بالحالة النفسية والاجتماعية وبالقاصد المحتملة في النصوص، وكذا المراحل التاريخية التي ساهمت في الإنتاج القصصي، علما بأن إحساس القراء بهذين المستويين يبقى دائما في حدود ما هو نسبي. وفي هذا الصدد، رأينا كيف يمكن تقليص زمن القصة في الوقت الذي نحصل فيه مع تلك على زمن كلي يسع الحياة بكاملها. وقد نهضت القصص القصيرة جدا، التي كتبها عدد من الكتاب الكويتيين بهذه المهمة الصعبة كما رأينا.

وعلى العموم، فقد كان الزمن بالنسبة لهذه الدراسة مدخلا لاستكناه النصوص وليس غاية محصورة في نطاق علامة واحدة من علامات النصوص، لأننا نظرنا إلى النماذج المدروسة باعتبار أن كل واحد منها يمثل عالما متماسكا، ليس من السهل عزل بعض عناصره عما يحيط بها من وحدات بانية، سواء أكانت منتعية إلى البنية الشكلية أم إلى البنية الدلالية.

الهوامش

- 1 شرحنا هذا المفهوم بسند بياني في كتابنا: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط: ١٩٩٢، ص: ٧٣ - ٧٥.
- 2 B. Valette: Esthétique du roman Moderne. Nathan. 1985.p: 48 - 49.
- 3 ليلى محمد صالح: كاتبة كويتية تكتب المقالة والقصة القصيرة، ساهمت في إعداد أمسيات ثقافية، مهتمة بأدب المرأة في الكويت، من مجموعاتها الأدبية الأخرى: جراح في العيون ١٩٨٦، و: لقاء في موسم الورد ١٩٩٤.
- 4 ليلى محمد صالح: عطر الليل الباقي، دار المدى، دمشق، ط: ١ - ٢٠٠٠، انظر القصة المذكورة بين صفحتي ٩٢ - ١٠٣.
- 5 ثريا البقصي من مواليد الكويت سنة ١٩٥٢، مهتمة بفن المصنوعات ورسومات الكتب. فازت بمجموعة من الجوائز. عملت في رئاسة تحرير بعض المجلات الطلابية في الاتحاد السوفيتي السابق، لها مجموعات قصصية أخرى نذكر من بينها: شموع السراييب، صدرت عن مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الصفاة، ط: ١ - ١٩٩٢، و: السدرة، مطابع الخط، الكويت، ١٩٨٨، و: رحيل التوافذ، مطابع المنار، والكويت، ط: ١ - ١٩٩٤.
- 6 صدرت المجموعة في طبعها الأولى سنة ١٩٧٧ عن مطبعة حكومة الكويت، والقصة المدروسة هنا هي الثامنة والأخيرة في المجموعة، كما أنها تحمل عنوان المجموعة نفسها.
- 7 جمد الحمد، كاتب كويتي من مواليد سنة ١٩٥٤. حاصل على الإجازة في الأدب، تقلب بين وظائف إدارية أخرىها منصب قيادي في البنك التجاري الكويتي، ومع ذلك فقد أصدر بعد احتلال الكويت (وبالتحديد خلال سنة ١٩٩١) مجموعة: ليالي الجمر، صدرت عن مطابع الخط، كما نشر فيما بعد مجموعته الثالثة: عثمان وتقاسيم الزمان، مطابع القبس التجارية - ١٩٩٤، وروايته: زمن البوح (من دون الإشارة إلى المطبعة أو الناشر) ١٩٩٧، ثم روايته: مساحات الصمت التي صدرت معها مجموعة من القصص، دار قرطاس للنشر، ١٩٩٩.
- 8 صدرت، في الكويت عن مطابع القبس التجارية ط١ - ١٩٨٨. (انظر قصة: شبح الليل، ابتداء من الصفحة ١١).
- 9 وليد خالد المسلم، كاتب كويتي من أعماله القصصية إلى جانب مجموعته: «اصبر يا حكيم» الصادرة عن دارالمختار العربي، ط١، ١٩٩٨، نجد أيضا مجموعته الصادرة سابقا بعنوان: فقدان الهوية، ضمن منشورات جريدة الوطن، ط١، ١٩٨٩.
- 10 انظر الهامش السابق.
- 11 ليلى العثمان: كاتبة كويتية معروفة غزيرة الإنتاج الإبداعي في مجالي القصة القصيرة والرواية. من أهم مجموعاتها القصصية: امرأة في إناء ١٩٧٧. الرحيل ١٩٧٩، في الليل تأتي العيون ١٩٨٣، الحب له صور ١٩٨٤، وفتحية تختار موتها ١٩٨٧، حالة حب مجنونة ١٩٩٢، الحواجز السوداء ١٩٩٤. ومن رواياتها: المرأة والقطعة ١٩٨٥، سمية تخرج من البحر ١٩٨٦. يحدث كل ليلة ١٩٩٨.
- 12 انظر الهامش السابق.

- 13 ليلى العثمان: حكاية قصيرة، شركة الريبعان للنشر والتوزيع، ١٩٩٢.
- 14 د. سليمان الشطي: مدخل القصة القصيرة في الكويت، مكتبة العروبة، ١٩٩٣، ص: ٩٩.
- 15 وردت هذه القصة مع مجموعة قصيرة جدا في مجلة البيان، العدد ٣٥٥، فبراير ٢٠٠٠، ص: ٥٩.
- 16 المرجع السابق، ص: ٦٠ - ٦١.
- 17 منى الشافعي كاتبة وصحافية كويتية، شغلت مديرة لمكتب التوجيه والإرشاد بجامعة الكويت، ومديرة إدارية لكلية البنات، وعملت محررة في جريدة الوطن وهي عضو رابطة الأدباء في الكويت. لها اهتمام بالفنون التشكيلية. صدر لها حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي: النحلة ورائحة الهيل، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، البدء .. مرتين. منشورات شركة الريبعان للنشر والتوزيع. ١٩٩٤ و: دراما الحواس. شركة الريبعان للنشر والتوزيع ١٩٩٥. ولها مجموعة أخرى قيد الطبع بعنوان: دقة قلب.
- 18 انظر الهامش السابق.
- 19 مصدر مذكور. انظر الهامش السابق.
- 20 انظر عبدالرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ١٩٧٣، ص: ١٧٤.
- 21 نشرت بمجلة البيان بالعدد: ٣٦٥ ديسمبر ٢٠٠٠ ص: ٣١.
- 22 بزة الباطني: كاتبة كويتية تهتم بالفولكلور والحكايات الشعبية والفنون التقليدية، كما كتبت بعض المسرحيات وقصص الأطفال، ومن أعمالها في هذا الصدد: الأرض الخضراء ١٩٩٤، البيت الكبير ١٩٩٧. لها تكوين مزدوج عربي فرنسي (انظر هذه المعلومات، في صلب مقال زميلنا د. عبدالعالي بوطيب وهو بعنوان: بزة الباطني: الصوت القصصي الواعد، مجلة البيان. عدد ٣٤٢، يناير ١٩٩٩، ص: ٩٩)، وتجدد الإشارة إلى أن بزة الباطني تهتم بالفنون التشكيلية وتمارسها على غرار أغلب القاصات الكويتيات.
- 23 مجموعة: السيدة كانت، صدرت للكاتبة بزة الباطني عن مطبع دار السياسة، هي الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٨. ولوحة غلافها بريشة الكاتبة.
- 24 سليمان الشطي: من كتاب الجيل الثاني في الكويت. مبدع قصصي وناقد. من مجموعاته القصصية: الموت الخافت، رجال من الرف العالي. مكتبة دار العروبة، ط: ١، ١٩٨٢، وأنا ... الآخر، دار النهج الجديد، ١٩٩٤. ومن دراساته النقدية كتابه: مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت.
- 25 انظر الهامش السابق.
- 26 سليمان الخليلي: من الكتاب الكويتيين الذين كتبوا القصة ببيئة ومضطربة، وريما يعود ذلك إلى تغريبه مدة من الزمن عن وطنه في الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي السابق بهدف استكمال تحصيله الجامعي (انظر المقدمة التي كتبها إسماعيل فهد إسماعيل لمجموعته القصصية: الشارع الصفر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط: ١، ١٩٩٧، ص: ٧ - ٨). ومن أعماله الأدبية نذكر أيضا: هدامة، الطبعة المصرية، ١٩٧٤، و المجموعة الثانية (قصص)، دار العروبة، ١٩٧٨، متاعب صيف، مسرحية ١٩٧٥.
- 27 انظر الهامش السابق.
- 28 وليد الرقيب: من كتاب القصة الكويتيين ينتمي حسب تصنيف سليمان الشطي إلى الجيل الثالث، وهو من الكتاب المواطنين على الكتابة. من مجموعاته القصصية نذكر:

- تعلق نقطة .. تستقطب ملق. دار الفارابي ١٩٨٣. و: إدارة المعبود في حال أبي جاسم
ذي الدخل المعبود. صدرت في طبعين على التوالي. دار الفارابي، ١٩٨٩ ودار
قرطاس ١٩٩٥. طلقة في صدر الشمال، دار الفارابي ١٩٩٢ ثم دار قرطاس، ١٩٩٥،
الريح تهزها الأشجار. دار النهج الجديد ١٩٩٤ وإيكاروس (مسرحية وقصص)،
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧.
- 29 انظر الهامش السابق.
- 30 انظر الهامش السابق.
- 31 باسمه الفنزلي: كاتبة كويتية صاعدة من مواليد سنة ١٩٧٢. صدرت لها مجموعة
مسرحية قصصية واحدة حتى تاريخ إعداد البحث وهي بعنوان: الأشياء. وتضم ست
مسرحيات قصصية قصيرة، عن المجموعة الإعلامية العلمية ١٩٩٨ وهي خريجة
جامعة الكويت وعضو رابطة الأدباء وجمعية الصحافيين.
- 32 انظر الهامش السابق.
- 33 عنوانها الأصلي: A celle qui est trop gaie من ديوانه: أزهار الشر:
Les fleurs du mal, Gallimard, 1964-P:166-167.)
- 34 هاملية يوسف العلي: كاتبة كويتية من مواليد سنة ١٩٥٢. درست في القاهرة.
اهتمت بدراسة القصة القصيرة عند المرأة الكويتية، كما نشرت حسب علمنا ثلاث
مجموعات قصصية ورواية واحدة، أما مجموعاتها القصصية فهي: وجهها، وطن ط،
١٩٩٥، ط: ٢-٢٠٠١، و: دماء على وجه القمر ١٩٩٨، تاء مريوطة ٢٠٠١. أما الرواية
فغناتها: وجوه في الزحام. اهتمت الكاتبة أيضا بقضايا المرأة وهي عضو في رابطة
أدباء الكويت وجمعية الصحافيين ومنظمة حقوق الإنسان.
- 35 - انظر: د. غبريال وهبة في كتابه: ثلاث، أدبيات مبدعات. منشورات عون جديدة،
١٩٩٨، ص ٤٥.
- تظهر الكاتبة هاملية يوسف العلي انشغالا كبيرا بالمرأة في قصصها، وهي ترى في
دراسة لها أن أصل اهتمامها بالمرأة يعود إلى أن الأنوثة هي أصل الأشياء: «لقد قال
القدماء الأرض مؤنثة، والشمس مؤنثة، وباختصار الحياة مؤنثة»، ولعل هذا يفسر هنا
تعاطفها مع الخالة موزة. انظر مقالها: نماذج وصور للمرأة في القصة الكويتية
القصيرة، مجلة البيان، العدد ٣٤٥، أبريل ١٩٩٩، ص: ٩٠ - ٩١.

المرأة العربية (الكويتية)...

ورؤية العالم في المتخيل السردى

قراءة استشرافية في نماذج من نصوص كويتية

أ. الدكتور أحمد الهوارى(*)

إن شكل الحكومة يؤثر في الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر في الهيئة الاجتماعية.

انظر الى البلاد الشرقية، تجد المرأة في رق الرجل والرجل في رق الحاكم، فهو ظالم في بيته مظلوم إذا خرج منه! ثم انظر إلى البلاد الأوروبية، تجد أن حكوماتها مبنية على الحرية، واحترام الحقوق الشخصية، فارتفع شأن النساء فيها إلى درجة عالية من الاعتبار وحرية الفكر والعمل.

قاسم أمين

إن قضية تحرير المرأة هو شعار وأداة تحرير المجتمع بكامله، إنه الطريق نحو النظام الديمقراطي الصحيح وتحقيق الحداثة الحقيقية.

هشام شرابي

1- تأسيس إبستمولوجي Epistymology

تعالج هذه المقاربة تجليات «رؤية العالم» في المتخيل السردى من منظور رؤية المرأة للعالم، وبما أنها مقارنة تصدر عن التحليل السوسيولوجي للأدب، فمن المهم أن نشير إلى أننا لن يتسنى لنا أن نصل إلى تصور دقيق، لرؤية المرأة

(*) - من مواليد ١٩٤١ بجمهورية مصر العربية.
- حاصل على دكتوراه في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها عام ١٩٧٦ من جامعة القاهرة.
- أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الزقازيق من ١٨ فبراير ١٩٨٧ وحتى ١ سبتمبر ١٩٩٣.
- درس في كليات الآداب بجامعات الجزائر - صنعاء - الكويت - الإمارات العربية المتحدة.
- له أكثر من ١٧ كتاباً و٢٢ بحثاً علمياً نشرت في مجلات: المقتطف العربي - اليمن الجديد - منشورات جامعة صنعاء - فضول - أدب ونقد - مصر - ومجلة الوحدة - الرياض - علامات، النادي الأدبي بجدة، وغيرها.
- اشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه بلقت نحو ١٥ رسالة توفقت في كلية آداب الزقازيق.
- عضو اللجان العلمية بأقسام اللغة العربية بكلية اللغة العربية بجماعة الكويت، عضو الجمعية المصرية للنقد العربي - القاهرة.
- عضو اتحاد الكتاب، القاهرة.

حصل على جائزة الدولة للتشجيعية في النقد الأدبي عام ١٩٩٣ عن دراسته النقدية بعنوان: إسماعيل أدهم ناقداً (ثلاثة أجزاء) من مؤلفاته: البطل المعاصر في الرواية العربية، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، الفكرة العربية في دعوة الروح، ودراسة عن عبدالرحمن شكري في مجلدين.

لذاتها وللعالم، بمعزل عن معرفة وضعها في البناء الاجتماعي، وما يطرأ على هذا الوضع من حراك اجتماعي، وتجليات كل في البناء السردى. فثمة تماثل بين وضع المرأة في البناء الاجتماعي وهي البناء السردى. ويستقي هذا المنظور: «رؤية العالم» من خلال تحليل نماذج من السرديات العربية لتدعيم التعاضد التأويلي للسرد، في محاولة لكشف «المستور» الكامن وراء النص، وما يشي من تغيير طرأ على صورة المرأة في البناء الاجتماعي والسردى معاً.

أ. رؤية العالم World View:

إن رؤية العالم - لدى علماء الأنثروبولوجيا - تعني بوجه خاص الطريقة التي يرى بها الشخص، في مجتمع معين بالذات، نفسه في علاقته بكل ما عداه، أي أن المصطلح يعني خصائص الوجود والمقومات من حيث تمايزها عن الذات، وارتباطها في الوقت نفسه بهذه الذات. إنها باختصار فكرة الشخص عن الكون، أو هي منظومة الأفكار التي تجيب ذلك الشخص عن تساؤلاته حول موقفه من الوجود والأشياء التي تحيط به، وعلاقته بهذه الأشياء.

فكان مصطلح «رؤى العالم» أو «النظرة إلى العالم» يقصد - في أحد أبعاده على الأقل - كل الأفكار أو التصورات التي تقوم على أساس الافتراضات التي يسلم بها أعضاء مجتمع من المجتمعات، عن طبيعة العالم وأسس وجوده، وموقف الإنسان من ذلك العالم وهذا الوجود حسب تصورات أعضاء ذلك المجتمع أنفسهم. على اعتبار أنه يكشف عن نظريته الخاصة التي تعبر في حقيقة الأمر، ومن دون أن يدري أحياناً، عن المبادئ العقلية التي تكمن وراء هذه النظرة أو تلك الرؤية^(١).

ولعل هذه المقاربة حين تعتمد «رؤية العالم» أو «النظرة إلى العالم» أو «استشراف العالم» عبر تحليل هذا المفهوم، المتحكم في أنساق النص السردى، بما هو مواز وتجلٍ فني للمجتمع، وبما هو نص، إنما تصدر عن رؤية تستشرف تداخل الآفاق المعرفية، بهدف أن نتمرف إلى معالم الحياة الثقافية التي تسود المجتمع، والقيم الثقافية لهذا المجتمع، التي تتحكم بالأوضاع الثقافية وتوجهها الثقافي^(٢).

على أن هذه المقاربة، وإن اتخذت الفرد نقطة انطلاق، فهي تتجاوز الفرد لتتعرف إلى، ما يسميه «جولدمان» الأبنية العقلية المتجاوزة للفرد، أي الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية، وما تكشف عن رؤية خاصة للعالم، والكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي أنها مقاربة تسعى إلى أن تتعرف إلى طبيعة العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها. على نحو ما يوضح به النص السردى.

ب. المرأة والبناء الاجتماعي

ربط «جولدسمان» بين بنية الشكل الروائي وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية بما هي نوع أدبي والمجتمع الفردي الحديث. فثمة تماثل بين الشكل الأدبي للرواية وعلاقات الناس اليومية في مجتمع يسوده نظام اجتماعي واقتصادي معين^(٣).

ونحن بحاجة في هذه المقاربة - أن نلم بطبيعة النظام الذي يسود المجتمع العربي، والأفكار التي تحكم أنساقه، لتتعرف، من ثم، إلى مكانة المرأة في هذا المجتمع.

يسود، في كثير من شرائح المجتمع العربي التقليدي النظام الأبوي حيث تشكل العائلة - فيما يرى حليم بركات - نواة التنظيم الاجتماعي، ومركز النشاط الاقتصادية في المجتمع العربي القديم والحديث، فتمحور بها وحولها حياة الناس، بصرف النظر عن أنماط معيشتهم (البداوة والفلاحة والحضارة) وانتماءاتهم الطائفية والإثنية والإقليمية والقبلية.

تتصف العائلة العربية ببنيتها الهرمية - الطبقية، فيحتل الأب رأس الهرم، ويكون تقسيم العمل والنفوذ والمكانة على أساس الجنس والعمر. وقد كان لهذه المكانة للأب تأثيرات بعيدة في تحديد مكانة النساء. وفي إطار دور العائلة بوصفها وحدة اجتماعية اقتصادية يتولى فيها الأب دور المنتج والمالك وتعتبر بقية أفراد الأسرة عيالاً، فقد احتل الأب مركز السلطة والمسؤولية نتيجة لانقسام العالم إلى عالمين: عالم عام يكافح فيه الرجال في سبيل تأمين الرزق، وعالم خاص داخل البيت تمارس فيه النساء المهام المنزلية من إنجاب وطهي وتثنية الأطفال، وكما حُرِّم العالم العام على النساء، اعتبر من العيب على الرجال أن يمكثوا في عالم البيت الخاص طويلاً أثناء العمل أو بعده.

وعلى الرغم من التطورات الأخيرة في المجتمع العربي حيث بدأت إزالة الحدود بين العالمين والاختلاط بين الجنسين، فإن الأب لا يزال يحتل مركز السلطة والمسؤولية. وتتمثل السلطة - على الأقل رمزياً - بالأب، فيمارسها عادة من فوق ومن بعيد تجاه جميع أفراد الأسرة بمن في ذلك الزوجة، فيتوقع منهم الطاعة، والاحترام والامتثال وعدم مناقشته فيما يراه مناسباً. وهو حريص على ألا يسمح لأحد أفراد الأسرة بأن يتدخل في حياته. إنه رأس العائلة وسيدها، يملئ أوامره وإرشاداته من دون أن يتوقع من أفراد أسرته نصائح هو في غنى عنها، وخاصة إذا ما تعلقت بتصرفه هو^(٤).

وفي هذا المجتمع الأبوي تلوح علاقات السلطة والهيمنة والتبعية. وفي المجتمع الأبوي، يتجه ولاء الفرد الأساسي إلى العائلة، أو العشيرة أو المذهب أو الطائفة.

والالافلت للنظر ان صورة الأب هذه عُممت في المجتمع، فينظر الناس بالمنظور نفسه إلى الأستاذ وصاحب العمل، والقادة والحكام.. ويتصرف هؤلاء من مواقعهم وكأنهم الآباء. وتنعكس صورة الأب التقليدية هذه، في كثير من السرديات العربية^(٥).

وصورة الأب هذه، حددت من رؤية المرأة للعالم. ففي رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» يقدم لنا شخصية السيد رضوان الحسيني، وقد كان يستبد بأهل بيته.

«مؤمننا صادقاً، ومحبا صادقاً، وجواداً صادقاً. ومن عجب أن يكون هذا الرجل - الذي طار صيته بالخير والحب والجد كل مطار - حازماً حاسماً وعلى فظاظة وحرص في بيته... يفرض سيطرته على المخلوق الوحيد الذي يذعن لإرادته، ألا وهو زوجته»^(٦)، وتجد زوجته نفسها راضية بالوجود الذي ارتضاه لها زوجها وتعتبر نفسها «امراً سعيدة، فخورة بزوجها وحياتها»، مع أنه كان يرى «ما تراه أكثرية أهل طبقته من وجوب معاملة المرأة كطفلة تحقيقاً لسعادتها هي نفسها قبل كل شيء»^(٧)، وتكرر الصورة نفسها في الثلاثية، على نحو ما سنرى.

وقد أفضت هذه السلطة الأبوية إلى شيوع مواقف غير عقلانية دفعت بكثير من أفراد المجتمع إلى رفض أي تغيير اجتماعي. فلم تتأصل الشخصية العربية التي تفسر الظواهر بأسباب موضوعية تخضع للدرس والتجربة. إذ إن العقلية السحرية لا تزال فعالة على نطاق واسع، وفي قطاع عريض داخل العقلية الفردية. بل لعلنا نلمس أن ثمة بنى تقليدية تتعايش مع أخرى منهجية، واقتصاد تقليدي، تابع، بدائي، مع اقتصاد عصري^(٨).

وبدت تجليات هذا الخطاب الأبوي في أنماط التعبير، حيث تميز بمركزية الحوار الأحادي. وعكست اللغة الأبوية السلطة الأبوية والوعي الأبوي السائد. ويتجسد نمط الخطاب الأحادي، في اتجاه المتكلم إلى استثناء - أو قل إلغاء - المتكلمين الآخرين وتجاهلهم.

كما يتخذ الخطاب الأحادي الحقيقة المطلقة منطلقاً لكلامه. ومن ثم فهو يرفض تعدد الحوارات: إذ في ظله - الحوار - تتسع دائرة التساؤل الحر، وصولاً إلى المعرفة. وفي الخطاب الحوارية تتجلى الحقيقة من خلال النقاش والمحاورة والنقد، وليس اعتماداً على السلطة الفكرية المهيمنة.

وهنا التراتب الهيراركي Hierarchie (الهرمي) الأحادي يتجلى في أصوات تراتبية تمكس ألوان الطيف الأحادي تبعاً لموقف «المتكلم». فالخطاب السائد في المنزل هو خطاب الأب، وفي قاعة الدرس هو خطاب المعلم، وفي التجمع

الديني أو تجمع القبيلة هو خطاب الشيخ، وفي المؤسسة الدينية هو خطاب العالم، وفي المجتمع الأوسع هو خطاب الحاكم وهلم جرا^(٩). وقد انعكس هذا الخطاب الأحادي على سلوك الجماعة، - والفرد -^(١٠)، في مواجهة الواقع.

جـ. المرأة والحراك الاجتماعي

في ظل هذا النظام الأبوي تزاح «المرأة» من دائرة الضوء إلى الظل. وقد التفت كثير من المصلحين إلى ظاهرة غياب المرأة عن مسرح الحياة العامة، وتأثير هذا الغياب في نهضة المجتمع، وامتد هذا التأثير ليصيب البناء القصصي، في رأي بعض المبدعين النقاد كما سنرى، بضعف الفن القصصي.

وقد التفت رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) إلى أهمية تعليم البنات في كتابه «المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين». على أن قاسم أمين أفرد، في كتابيه «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، مساحة كبيرة لقضية «تحرير المرأة»، فقد رأى أن ثمة علاقة بين دور المرأة في المجتمع وأخلاق الأمة، وأن لب المشكلة الاجتماعية هو مكانتها. وتلك لا تتحدد إلا عن طريق التعليم، مما يسهم في وعي المرأة بذاتها وبما عداها، ويرتقي برؤيتها للعالم. وقد رأى قاسم أمين أن حرية المرأة هي الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية. فثمة علاقة جدلية بين القهر والحرية، داخل البيت وخارجه: «إن شكل الحكومة يؤثر في الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر في الهيئة الاجتماعية».

انظر إلى البلاد الشرقية، تجد المرأة في رق الرجل، والرجل في رق الحاكم، فهو ظالم في بيته مظلوم إذا خرج منه! ثم انظر إلى البلاد الأوروبية، تجد أن حكوماتها مؤسسة على الحرية، واحترام الحقوق الشخصية، فارتفع شأن النساء فيها إلى درجة عالية من الاعتبار وحرية الفكر والعمل^(١١).

والمتأمل في أدبيات قضية المرأة لدى بعض الكاتبات العربيات، ممن تعرضن لهذه القضية، مثل خالدة سعيد^(١٢)، ونوال السعداوي^(١٣)، وفاطمة المرنيسي^(١٤)، يلحظ أن كتاباتهن - على تفاوت ألوان الطيف في طرح كل منهن للقضية - تحفل بقدر من المواجهة مع «الرجل» بحيث يبدو في صورة «الخصم» من دون الالتفات إلى أنهما - الرجل والمرأة - مثل فئران في سفينة غرقى. فالمرأة ليست وحدها هي الشخص المقهور بل الرجل كذلك. وهما معاً محكومان بهرمية تراتبية من القهر. بل لقد ذهبت بعض الكاتبات إلى إلغاء نون النسوة^(١٥).

إن الحركات النسوية، كما يقول عبدالرحمن منيف، السياسية منها على وجه التحديد «تعتبر هدفها تحرير المرأة، وهي في الأغلب تضم النساء فقط. وثمة قصور في منطلقاتها، فلم تستطع أن تحقق مكتسبات حقيقية للمرأة، كما لم تستطع الاستمرار أو المحافظة على زخم انطلاقتها الأولى، لأنها كانت تضع المرأة في مواجهة الرجل، وتقسّم المجتمع بشكل جنسي، مغيبية أو متجاهلة، الاستغلال والقمع اللذين يطالان الاثنين معاً، الواقفين على المستقلين والمقموعين بغض النظر عن الجنس.. [هذا] الحركات النسوية السياسية، في بعض مظاهرها، تخطئ في تحديد الخصم، وتمجز بالتالي عن الوصول إلى الهدف الذي تدعيه، وهي تشبه في حالات كثيرة الثورة العمياء. إذ تمر عن عاطفة ورغبة في التحرر، وقد تضحي من أجل ذلك، لكنها غير قادرة، بنظرتها وأدواتها، على تحقيق الهدف، ولأنها تتطوّل اعتماداً على رغبة الاستقلال والتميز، في الوقت الذي يجب أن يشترك المجتمع بأسره، برجاله ونسائه، في عملية التغيير.

المرأة محكومة بالمجتمع: قوة واتجاهها ووعيا. إنها فاعلة وقوية بمقدار انسجامها وتفاعلها مع حركة المجتمع. وكل محاولة للاختلاف... أو التميز تنعكس على المحصلة النهائية لحركة المجتمع ككل، وتشكل بالتالي خسارة لتحرر الفعلي للمرأة، أي للمجتمع بأسره مهما كانت النوايا»^(١٦).

والحق أن «خصم المرأة ليس أباهاً أو أخاهاً، ليس الرجل لكونه رجلاً، إنما خصم المرأة هو المجتمع بقيمه وتقاليده وأغلاله، فكل أب، وكل أخ يريد لابنته أو لأخته الحرية والرفاه، ولكن الذي يحول دون تحقيق ذلك، هذا الكم الكبير من القيود والأعراف المسيطرة، وهذه الرقابة التي يفرضها المجتمع، ويمنع بالتالي على الأب أو الأخ توفير أو تحقيق الحد الأدنى من القناعة التي يؤمن بها، لذلك يجب أن يتصبّ الجهد على ما يعتبر مانعاً أو حائلاً من الوصول إلى المساواة وإلى الحرية، وهو ليس بالضرورة الرجل كجنس، وإنما طبيعة العلاقات التي تتحكم بالانثنين معاً، والتي تجعلهما عبيدين، وإن يكن بنسب متفاوتة، نتيجة التطور التاريخي الذي بدأ بالاعتراف بالقوة العضلية أسامياً، وانتهى إلى اعتبار القوة الاقتصادية والأيدولوجيا التي ترافقها الأساس في التمييز والهيمنة»^(١٧).

د. المرأة والبنى السردية

حين أقف أمام هذا المحور فإنما ألمس ما يمس القضية (المرأة ورؤيتها للعالم) من زاوية تاريخ الأفكار، وتجليات ذلك في المتخيل السردى. فالن القصصي يقوم على مقاربة الواقع وتصوير الإنسان (الرجل/ المرأة) في المجتمع، وتحليل أزمته في مجتمعه، أو تصوير الفرد في علاقاته، والمجتمع

في تناقضاته. وقد تساءل ألبرت حوراني كيف يمكن التعبير عن هذا الواقع، في الوقت الذي يعيش نصف أفراده في عزلة عن النصف الآخر (١٧ مكرر). والقضية لها جذور في تاريخ الرواية العربية، فقد بسط محمد عبدالله عنان أبعاد القضية، ورأى أن «الخيال الذي هو عماد القصص لا يذكيه وحي المرأة إذا لم يستكمل من قبل كل عناصر مادته. ولا توجد عناصر هذه المادة إلا في حياة اجتماعية تؤدي فيها المرأة أكبر دور، وفي نظم وخلال اجتماعية يتغلغل فيها الأثر النسوي، وفي ميادئ للأخلاق، وفي حدود للحياة يكون للمرأة في صوغها أكبر الأثر، ويجد فيها الكاتب القصصي مجالاً واسعاً لتكييف الأهواء والمواطف. وهذه الحياة الاجتماعية التي يتسرب أثر المرأة إلى كل نواحيها هي مبعث الإلهام لكتاب القصص الغربي... أما القصص والروايات التي تقوم على تصوير الحياة الاجتماعية الحقيقية في كل مظاهرها، وكل المواطف البشرية التي تبعثها تطورات هذه الحياة، فلم توجد إلا بعد أن قامت هذه الحياة حرة مزدهرة، وبعد أن تبوّأت المرأة مقامها في الوعي والتأثير لا في صفائر الأمور المتعلقة بالأسرة فقط، ولكن في عظام الأمور المتعلقة بالسياسة والحرب والسلام أيضاً، وبالأخص في كل ما يتعلق بتكييف المواطف وتهذيب الأنفس، وصوغ الحياء والخلال... وبعبارة أخرى: «لا يزال المجتمع الإسلامي، الذي كانت العربية لسانه والأدب العربي ترجمانه، محتفظاً بكثير من نظمته وتقاليده في الأسرة وفي الحياة الاجتماعية، ولا تزال قواعده الجوهرية قائمة على نفس الشريعة والأصول، ولا تزال المرأة تأخذ مركزها الشرعي في الأسرة وفي المنزل، وفي المجتمع في حدود هذه القواعد...» (١٨).

على أن هذا الوضع الاجتماعي للمرأة، أثار قضية «أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين»، وهي قضية أثارها توفيق الحكيم في مجلة الثقافة (١٩)، بمناسبة صدور رواية العقاد «سارة». وما أود أن أشير إليه هنا هو دور «الخيال المبدع» في التصرف في صياغة الأحداث، وتصوير الشخصيات ليجلو جانباً من الحياة وحقائق الوجود، بحيث يزيدنا وعياً بالحياة ويسهم في إثراء «رؤانا للعالم». ومن ثم، «ينبغي أن نميز بين اختراع يقوم على الخيال، واختراع يقوم على الإيهام. الأول «صادق»، كما يكون الفن الكبير صادقاً، والثاني «كاذب»، لا بمعنى أنه «مخترع»، بل بمعنى أنه لا يجلو حقيقة ما» (٢٠)، ولعل دلالة المقال - مقال الحكيم - الاجتماعية قد تكون أهم من قيمته النقدية.

وأعود إلى الحاجة الأساسية التي صاغها محمد عبدالله عنان، إذ إنها تشير إلى أنها «فن حوارية»، وأنها لا تزدهر «إلا في مجتمع حوارية التتبع والتباين وحق الاختلاف، مجتمع يعطي للمرأة حضوراً يضعها إلى جانب

الرجل، في قلب المشهد الذي يحاول القاص اقتناص تعدده وتنوعه، ومن ثم اقتناص المبدأ الحوارى الذي يصل بين المؤلف والمختلف من أفكاره وشخصياته ومؤسساته واتجاهاته ومعتقداته وإبداعاته وتصورات. وعندما ينقطع المبدأ الحوارى عن المجتمع، في تجلياته السياسية والاجتماعية والاعتقادية أو الفكرية، يتأثر الإبداع الذي ينبني بالحوار وعلى الحوار نفسه، وينتقل من بؤرة المركز إلى أطراف الهامش^(٣١).

على أن خلف هذا النظام الأبوى الظاهري، نظام أمومي Matriarchy خفى في الأسرة العربية. ولعل المكنة الاجتماعية المتميزة، التي تحتلها «المرأة: الأم» في الأسرة العربية، بقية من بقايا سيادة المجتمع الأمومي، أو المرحلة الأمومية Matriarchate. وإن كان الحراك الاجتماعى قد أزاحها من بؤرة المركز إلى أطراف الهامش، أو من قمة الهرم إلى قاعدته. إلا أن دورها الفاعل ظل قائماً، تعززه الدلالة اللغوية للكلمة «فأم الشيء»: أصله. والأم والأمة: الوالدة. وأم كل شيء أصله وعماده... [و] كل شيء انضمت إليه أشياء فهو أم لها. وأم القوم رئيسهم^(٣٢).

إن صورة «المرأة: الأم» هي أقرب إلى «السكون المتحرك» فهي إيقاع البيت وميزانه، حتى وهي قعيدة البيت.

٢ - تجليات صورة المرأة... رؤيتها للعالم في المتخيل السردى

أ - المرأة: (الأم)... رؤى العالم

نموذج: تماهي «الذات» و«الموضوع»

السكون المتحرك

وتتجلى بطولية «المرأة: الأم» عندما نتأمل صورتها في «المتخيل السردى»: ففي قصة طالب الرفاعي: «أغمض روجي عليك» نكتشف توحيد الأم مع ذاتها والمكان الذي يعمل عبق «الغائب الحاضر» الابن «إبراهيم»، فبعد أن اجتاحت القوات العراقية الكويت: «أخذوه من وسط زوجته وابنته الصغيرة»^(٣٣)، وفي غلالة شفيقة، أحاطنا طالب الرفاعي بلحظة صور فيها رد فعل الأسر، لدى الأم، الزوجة، الأسير نفسه، عندما يسترجع لحظات الدفء الإنسانى، وحميمية العلاقات الإنسانية.

وينعومة مأكرة يكف طالب الرفاعي على نوله الفنى، يغزل لوحاته القصصية، التي تصور جماليات القبح والشر، بحيث يجلو لنا حقيقة تدمير إنسانية إنسان عبر تقصي خلجات النفس والتقاط الوقائع الصغيرة من خلال مشاهد سرديّة^(٣٤). وقد «رُحِز» طالب بفنه من الوقوع في شرك الدعاية المباشرة التي عادة ما ينحدر إليها كثير من الأعمال القصصية التي تندرج

تحت ما يسمى «أدب الحرب أو المقاومة»، ودخل عالم الفن الرحب الحافل بالدلالات والرموز. فالأم، وقد ربط الله على فؤادها، تنتظم في الدعاء بعودة الابن الأسير. ودعاء الأم يكاد يتوافق مع دقائق قلبها وحبّات المسبحة في إيقاع من اللحن المتقابل يؤكد أن الأمل رحمة من الله بعباده.

وهأسر الابن» حدد رؤية الزوجة للعالم، فبدت لنا فاقدة لحرية ممارستها للحياة الطبيعية بعيداً عن الزوج، كما بدا لنا الزوج وهو في الأسر منتهكاً روحاً وجسداً (٢٤ مكرر).

إن «رؤية العالم» لدى الأم تصدر عن صبغة إنسانية، وهي رؤية - في التحليل الأخير - محكومة بواقعها.

وفي قصة «جسد» لسليمان الشطي نتعرف إلى رؤية الأم للعالم من خلال «الصوت»^(٢٥)، إن حاسة السمع - وليس البصر - هي وسيلة الأم للتفاعل مع الأشياء: «... انصب الصوت داخل أذني وكأنه رصاصة انفرست في صدري، صراخ والدك مقدمة لشرقا دم، ولم أشعر وقتها إلا والسيخ في قمة رأسي»^(٢٦) فصوت الأب/ الزوج يعبر عن كل ما هو طاغ وقاس. ويكاد الصوت يتحول إلى وحش كاسر يشل إرادة الأم. فالأصوات الخشنة تجسد حضور سلطة الأب.

وهو الصوت» يعكس توتر علاقة الأم بجميع ما حولها، ويدت تجليات هذا التوتر في «التردد» في الحركة ويصوّر سليمان الشطي «طقس العبور»: خروج الأم من قمقم الأسرة إلى عالم فسيح، وهنا يعتمد القاص على التقنية السينمائية في تقريب الصورة. ومن خلال تركيز عين القاص على مشهد حركة خطوة الأقدام نلمس في المشهد السردى بطلًا في إيقاع الحركة. فقد «أصبح نور الشارع حارقاً للعين مريكا للخطوة»^(٢٧).

وهذا النور الذي يكاد يفتش عين الأم يشف عن مدى بقاء الأم «مكونة» في دارها (في الظل). لقد تعطلت، أو كادت، لفة العيون عن ممارسة فعلها في الأشياء. وعدسة القاص سلمان الشطي تتلاحق وهي تأتي على الملامح العامة للمشاهد لتستقر عند الأقدام راصدة «السكون المتحرك» للأقدام:

«... خروجها الخامس للسوق هو المحسوب لها وعليها، فالمرات الأربع السابقة كانت تابعة لذوات الخبرة ممن لهن قدم راسخة، اتخذت سمة القائد، فالتى كانت معها أصغر سناً، والمسؤولية حرج جعل الأقدام أثقل من المعتاد. ولكن بين تقاطعات السوق ودكاكينه، تأخرت الرغبة وتقدم الاتهماك».

إن تقريب الصورة القصصية في هذا المشهد السردى يوجع بجملة أشياء منها: التردد عند الأم يلتقي مع بطء أقدامها. كما نشعر بأن الجيل التالي للأم أصاب قدرًا من النجاس. فباتت «لهن قدم راسخة». وبينما نرى الأم قد اتخذت

سمة «القائد»، ولكنها في الواقع، كانت هي «المقودة»، فهي عاجزة بنفسها مستطيلة بغيرها. وحين يخبرنا الراوي أن المرأة التي كانت معها «أصغر سناً؛ ندرك أن دورة الزمن بدأت تدب دبيب النمل؛ في هذا «السكون» الذي يلف عالم «الأم»، من خلال الجيل التالي وهو ما يؤكد تقدم الزمن.

ومن «طقوس العبور» التي تحدد رؤية «المرأة: الأم» للعالم المشهد الآتي: «فقدت [الأم] ولدها الثالث ومرت بنهر العذاب فتجمعت قطرات عليها، لحظتها رأى والدي معه أصحاب الرأي أنها تجاوزت حقل الامتحان الأول، فالعمر ألقى بحباله عند شاطئ الحكمة و«التكئة» همست الثقة دنياها، فسمح لها أن تخرج إلى السوق، تقضي حاجات النساء، مرة أو مرتين في الشهر، وفي المناسبات مثل مقدمات الأعياد وشهر رمضان وتكون معها عادة رفقة تراقب»^(٢٨).

إن هذا المشهد يشير إلى أن الأم قد بلغت شاطئ الحكمة مما يقضي إلى دخولها مرحلة جديدة في «طقس العبور». فالزوج - رمز المجتمع أو السلطة الأبوية - لم يمنح «الأم» هذه الثقة إلا بعد أن وصلت إلى درجة «التكئة»، وتلك مرحلة من مراحل «الحراك الاجتماعي»، الذي تكرر ثقافة المجتمع. إن «طقس العبور» الذي تجتازه «الأم» يؤكد دخولها في علاقات اجتماعية جديدة تكشف عن رؤيتها لذاتها وللعالم. ونلاحظ هنا أن كفة الدور ترجح كفة الشخص^(٢٩).



وهي قصة فاضل خلف «حنان أم» تظل أم الزوج هي المسيطرة من البداية إلى النهاية. فهي لا تكتفي باستغلال زوجة ابنها في أداء أعمال المنزل فحسب. وهذه القوة التي توافرت للأم لم تأتيا باعتباطاً، لكنها جاءت بسبب من الإرث الكبير، من العادات والتقاليد، الذي خلفته القرون الماضية ممثلاً برفادين رئيسيين: الأعراف العشائرية وطابع الحياة البحرية... زعامة العائلة، في العادة بيد الأب، ومن ثم الأم، وما على الأولاد وزوجاتهم، وكذا الأحفاد سوى الطاعة والرضوخ. سيطرة الوالدين تلك لا تشمل أمور المنزل والاستحواذ على الدخل فحسب، وإنما تتمدى إلى الأمور المصيرية كافة، ومن ضمنها اختيار شريك الحياة... في قصة «حنان أم»: يتجسد دور الزعامة في الأم، مادام الأب قد توفي. يبرز هذا الدور - الذي جاء نتيجة لموروثات عشائرية - ما تركه طابع العمل البحري من بصمات مميزة في المجتمع^(٣٠).

وعند التأمل في الخط/ النموذج التقليدي للمرأة: «الأم أو الزوجة» نجد قواسم مشتركة بين هذا الجيل: جيل الأم التقليدية في المتخيل

السردى، «الأم» في «الأيام» لطفه حسين^(٣١)، وفي «ثلاثية» نجيب محفوظ^(٣٢)، وفي «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف^(٣٣)، على تفاوت بين كل نموذج. فأمينة في «الثلاثية» خلقت نسقاً إيكولوجياً، حيث تماهت مع الطبيعة وخلعت عليها الحياة والروح^(٣٤). وفي «بداية ونهاية» هي نموذج لجيل مضى، رأى جدار بيته يكاد ينقض فاقامه. أم كفاء للقيادة في الملمات، لا تطيش الكارثة صوابها منذ البداية حتى النهاية، تعرف بالضبط ماذا تريد، ولا تدع مجالاً لعواطفها أن تغلبها فتتخاذل. إنها تواجه الواقع بتدبير عملي في غير تضعف. ولا تترك التحسر يغلبها. وفي هذا الجيل نواجه «المرأة: الأم» في صورة تدل على الحنان والبر، ولكنه الحنان الذي يترقق من الصم الجوامد... من وراء لحاء شجر: «جوز الهند» ذات الظاهر الخشن، وإن كمنّت داخلها عصارة الحياة، على نحو ما قدمها لنا «طفه حسين» في «الأيام»^(٣٥).

إن «رؤية العالم» في مفهوم هذا النموذج: «المرأة: الأم، الزوجة» يتحدد في ضوء علاقة المرأة بالرجل «لأن هذه العلاقة هي المرأة التي تعكس وعي الرجل والمرأة وتطورهما معاً، ولأن علاقة نساء هذا النموذج بالخارج علاقة ضئيلة سطحية، حتى إن كانت المرأة عاملة، فالحوار مع الواقع الاقتصادي والاجتماعي والوطني والسياسي حوار جزئي وهامشي، على حين ينصب الاهتمام على الذات وحاجتها الملحة للرجل القادر»^(٣٦).

وهذه النتيجة التي انتهت إليها إيمان القاضي فيما يخص «المرأة» في الشام، من خلال دراستها «الرواية النسوية في بلاد الشام - السمات النفسية والفنية» تكاد تتسحب على النساء جميعاً في المجتمعات المربية. النموذج السائد للمرأة: «الأم: الزوجة» في صورتها التقليدية. وهي تلتقي مع ما أشرت إليه في استشرافنا لصورة «المرأة: الأم / الزوجة» في المتخيل السردى.

والأم هنا محكومة في رؤيتها للعالم بثقافة مجتمعتها، وهي ثقافة بدائية، وهي التي أفرزت تلك الرؤية.

ب. المرأة بين الوعي الاجتماعي والعمل الثوري والمقاومة

المتأمل في سرديات المقاومة وأدبيات الحرب، يلمس أن المرأة تحتل موقعا رئيسا في المشهد الإبداعي، هو تجل قنّي متخيل لواقع ما نهضت به المرأة. إلا أن المفارقة، أنها سرعان ما يهيمش دورها الفاعل في المجتمع. ولعل الثورة الجزائرية وما حدث بعدها من إقصاء لدور المرأة، برغم ما قدمت من تضحيات، ما يؤكد هذا الملحظ. وقد تكرر هذا في غير مكان من الوطن العربي. حيث تمت إزاحتها من مركز الدائرة إلى الهامش.

وكان ثمة انزياحا متعمدا تلوح فيه المرأة وهي تكرر دور القرين لعنترة بن شداد. وإذا كانت «عقدة عنترة» تتمثل في التمييز العنصري على أساس «اللون»، فإننا هنا نواجه بتمييز عنصري آخر، ولكن على أساس «الجنس/ النوع» Gendre. وكان «شداد» يفزع إلى عنترة ليذود عن حياض القبيلة، فإذا تم التصبر، أدار الأب ظهره وأبى أن يعترف بأبوته لعنترة، الذي مضى يقوم بمهنة الرعي... رعي الإبل، ولينبذ في العراء من دون سند.

إن شداد لا تعدو نظرته إلى عنترة أكثر من كونه أداة. هو ليس «ذاتا» بل «شيء» يستعان به لتوفير الأمن للقبيلة. وصك الحرية يتحقق حين يفلح عنترة في تأكيد «هويته» و«ذاته» ويصبح سيد قومه.

كذلك الأمر اليوم. فالمرأة ينظر إليها بما هي «موضوع» وليس بما هي إنسان أو «ذات». موضوع يمكن استبعاده من المسرح السياسي والاجتماعي بإرادة من يمتلك السلطة في مجتمع أبوي، أو السماح لهذا «الشيء» بأن يستخدم لتحقيق هدف لا شك في نبذه، وهو المشاركة في التحرير. لكن المفارقة في الحرص على إزاحة دور المرأة من الفاعل إلى المتفعل... ولعل سليات «خولة بنت الأزور» و«الأميرة ذات الهمة» التي دافقت - في الملحمة العربية الشعبية - في المتخيل السردى عن تحرير المرأة العربية من أغلال التخلف. وتأكيد حقها في الوجود الحر الكريم، وتحقيق دورها في صنع الحياة العربية على أساس من المساواة في الحقوق والواجبات بين المرأة والرجل، - أقول لعل هؤلاء يؤكدن أهمية الاعتراف بـ «الصبغة الإنسانية» Humanisme^(٣٧)، التي ينبغي أن تتمتع بها المرأة لتسهم في حمل أمانة بناء البشر وصنع الرجال. وهي مهمة/ قضية قومية تستحق أن تجد أذنا واعية. فما أحوجنا إلى أن تسود قيم المجتمع الحوارى بديلا عن قيم المجتمع الأحادي. وليست المرأة وحدها هي المقهورة، فالرجل مقهور كذلك. فالذات... الآخر: مقهور في ثقافة مقهورة. وإلى أن تحصل المرأة على حقها الإنساني، فتعامل بما هي إنسان، ستظل قضيتها ملقاة في بحار بلا شطآن، وستبقى «العصب الحائر» في المجتمع بدلا من أن تكون «العصب الحساس» فيه.

ب - ١: المرأة... والوعي السياسي والاجتماعي

تقدم رواية «إسماعيل فهد إسماعيل»: «النيل: الطعم والرائحة» نموذجا كاشفا دالا على مدى وضوح رؤية بطلة الرواية «إقبال» وحسمها لقضية «التخجير» من خلال «العمل السياسي» ونبذ فكرة العنف، أو الاغتيالات السياسية. و«إقبال» شخصية تعتنق الفكر الماركسي. ومن ثم، فهي لا تؤمن بجدوى الحل الفردي. تقول لـ «سليمان الحلبي - الفلسطيني» بطل الرواية:

«- المفروض بنا، كمناضلين واعين مسؤوليتنا، أن نحتكم إلى معطيات الصراع الطبقي قبل أي شيء آخر»^(٣٨).

وتكشف «إقبال» عن البعد الاجتماعي في فكرها السياسي:

«- تدري أننا لا نؤمن بالاغتيال ولا نمارسه»^(٣٩).

وهي تركز في رؤيتها هذه على نبذ أدبيات الفكر الماركسي للاغتيالات الفردية. بل إنها في حوارها مع «بطل الرواية: سليمان الحلبي» الذي يتقنع وراء شخصية «سليمان الحلبي» قاتل كليبر، تؤكد أن ما قام به من اغتيال تم في ظل شرط تاريخي معين ولا يصلح أن يقاس عليه، أو يتخذ نموذجا. فه الانتحاريون لا ينتصرون»^(٤٠).

ورؤية «إقبال» للعمل السياسي وتقاليد أصل من رؤية «سليمان» الذي لا يخلو من سمات البطل البيروني: التهور، الاندفاع، التقلب، الرغبة في تدمير العالم^(٤١). وهي تقعد من سليمان مقعد «المعلم» إذ تلقنه «درسا فيما ينبغي أن يتحلى به المناضل من خص أممي»:

«... على المناضل الواعي لمسؤوليته أن يتحلى باليقظة والحذر الثوريين، يجب أن يحتاط لكل الاحتمالات»^(٤٢).

وهي - من ملاحظاتها لممارساته اليومية - تستيقن أنه مهمل ولا مبال في أغلب الأحيان، وترى أنه حاد في انفعالاته، يصدر أحكاما قطعية مبتسرة سرعان ما يتحول عنها إلى نقيضها خلال وقت قصير:

«... أنت متردد أمام قراراتك»

وهذه الملاحظة تتكرر في أكثر من موقف من مشاهد الرواية^(٤٣)، وهو يدرك «حجم دورها في حياته»^(٤٤)، والتجارب السياسية التي عرفها «سليمان» بعد خروجه من غزة تنتهي إلى نبذه بسبب تقصيره في أداء المهام المطلوبة، وعجزه عن الانضباط التنظيمي، أو قصوره عن فهم طروحات التنظيم السياسية وعجزه عن استيعاب مواقفه وممارساته.

إن المرأة في «النيل: الطعم والرائحة» هي الأكثر وعيا والأدق تنظيما والأوضح رؤية.. تعرف ماذا تريد؟ لها استراتيجياتها وتعرف الطريق لتحقيق هذه الأهداف. أما «سليمان» فإن وصوله يتجلى في خضوعه في علاقاته النسائية لمبادرة المرأة: فسلوى هي التي تقرر رفض الزواج منه وبعد ذلك القبول؛ وهي التي تقرر الطلاق على الرغم منه وتتابع إجراءاته التي يقصر عن فهمها؛ وإقبال هي التي تقرر رفض الزواج منه، وهي التي تقطع علاقاتها به، ناهيك عن أنها هي التي تتحكم به وتتصرف بحياته»^(٤٥).

ولذا فإقبال في شك من جدوى تغيير نمط/ طريقة تفكيره السياسي:
 «- للمرة العشرين تخرجني مع الرفاق»^(٤٧).
 وهي - إقبال - تحب «سليمان»، ولكن على طريقته وليس كما يهوى هو:
 «الحب مع إقبال كان غيره، الشوق غيره، اللهفة كيّسة، السرير ليس في أي وقت»^(٤٧).
 إن الحب عند «إقبال» ليس أن تنتظر في عين من تحب، وإنما أن تنتظرا معاً في اتجاه واحد.



وصورة «إقبال» في «النيل: الطعم والرائحة» تستدعي صورة «سوسن حماد» في ثلاثية نجيب محفوظ: صورة الجيل الثالث في «السكرية» ونحن نلتهمس رؤيتها السياسية التي لا تخطئها العين، فهي تمثل جيل المرأة التي خرجت من القمقم، وسبقت الفتى في كثير من الاتجاهات القومية التقدمية الواعدة، إنه جيل «سوسن حماد» المحررة السياسية، المناضلة، المؤمنة بالاشتراكية العلمية، ابنة العامل مُنضِّد [صفاف] الحروف في مطبعة المجلة التي يعمل بها «أحمد شوكت» كما تعمل بها «سوسن حماد».
 إننا هنا نواجه بنمط الفتاة العاملة الجادة القوية، المعتدة بنفسها وبدورها الرائد في التطور الفكري والاجتماعي، لا تبالى بالسجن عند اللزوم.
 وما أعظم الفرق بين هذين النموذجين، ونماذج/ صور «المرأة: الأم»، التي عرضت لها سابقاً، من حيث الأهداف، والدوافع، وأفق الرؤية.
 على أن ثمة وشائج قرى بين هذين النموذجين وبين وجه الصلابة والإرادة القوية في نموذج «المرأة: الأم» على نحو ما تراعى لنا في «الأم» في الأيام «لطفه حسين»، و«أم حسن» في «بداية ونهاية»: المرأة القوية المسؤولة التي تتحلى بالحزم والإرادة والتصميم، وتقديم «المعركة»... «الواجب» على «ال عاطفة»... على بعد ما بين المعركتين - معركة «إقبال» و«سوسن حماد» - من فروق هائلة.
 لقد أصبح الرجل هنا ينظر إلى المرأة في ضوء مختلف. إنه يراها زميلاً كاملاً لا تعرف ما ينبغي أن تعرفه عن العالم الخارجي قطعاً، ولكنها تشارك فيه، وتسهم بشيء في حياة المجتمع. لقد أصبحت المرأة، كما بدت لنا في شخصية «سوسن حماد» الصحافية، تناقش الشؤون السياسية بنفسها، ولها فيها رأيها الشخصي الثابت، لا كما كانت الحال أيام أمينة التي كانت تسعد عندما يتلطف زوجها معها، ويتحدث معها في السياسة في لحظات صفائه واسترخائه.
 فسوسن في «السكرية» هي مثال المرأة الجديدة غير المدللة، المتتورة، المكافحة في عملها، المتحررة. وإنه لأمر له مغزاه أن يختار نجيب محفوظ ابنة

واحد من طبقة العمال في المجلة، حيث تعمل هي محررة، نموذجاً للمرأة الجديدة. إنها امرأة ذات ميول يسارية قوية، متحررة تمام التحرر من مفاهيم الطبقة المتوسطة التقليدية ومعتقداتها ومواقفها، بخاصة تلك التي تتعلق بالمرأة. «و«أحمد شوكت» الذي يعجب بها إعجاباً فائقاً يجدها:

«جادة حادة شديدة الذكاء، وشعر من أول الأمر بقوة شخصيتها، حتى كان يخيل إليه في بعض الأحيان - على رغم عينيها السوداوين الجذابتين وجسمها الأنثوي اللطيف - أنه حيال رجل قوي الإرادة حسن التنظيم»^(٤٨).

وحين ترفض «خديجة» زواج ابنها «أحمد» من سوسن، فإنها تكشف عن الوعي الطبقي من ناحية، وعن المفهوم المنقوض عن المرأة ودورها في المجتمع من ناحية أخرى، فعندها أن المرأة التي تكسب عيشها لا بد من أن تكون قبيحة تنقصها الأنوثة وليس في وسعها العثور على زوج:

«وهل تتوظف إلا الفتاة البائسة أو القبيحة أو المسترجلة؟»^(٤٩).

إن الموظفة لا يمكن أن تكون زوجة صالحة في اعتقاد الأم. تقول «نور شريف»:

«وباستقلال المرأة الاقتصادي، أصبح الجيل الجديد أكثر قدرة على الوقوف على قدميه. لقد وجد أحمد معنى لحياته بإيمانه بالاشتراكية، وفي زواجه. وقد تكون سوسن وحيدة في المشهد الأخير في الرواية، ولكنها على عكس غالبية النساء الأخريات في الثلاثية، ليست مستكينّة. فعلى الرغم من أن زوجها قد ألقي في السجن لميوله اليسارية، وعلى الرغم من أننا نراها واقفة وحدها على باب شقتها، فإن وقفتها ثابتة وقوية، وإن هدوءها في هذا المشهد ليس هدوء الاستسلام، ولكنه هدوء القوة والإيمان الذي لا يتزعزع. وهذا يساعد على المقارنة بينها وبين حماتها، وهي مقارنة في الواقع بين جيلين: جيل همستيري مستسلم، وجيل رابط الجأش»^(٥٠).

تلك الصورة جديدة تماماً للمرأة التي تقيم عالماً جديداً بكل قيمه على أنقاض عالم قديم بكل قيمه، وثيقة وجرأة وشجاعة إيمان واستعداد للتضحية بكل شيء، تضحية بالحرية الشخصية عن طريق السجن، وبالهناء الشخصي عن طريق رفض الزواج التقليدي الموروث.

امرأة - على حد قول صوفي عبدالله - كل ما فيها جديد. امرأة تقود ولا تقاد. امرأة تغلب الأنظمة وتقيم أنظمة غيرها... امرأة هي إنسان رائد ومريد، فعال لما يريد، مشغول بأمر البشر أو البشرية - حسبما شئت من تخصيص إنساني أو تجريد فلسفي - قبل أمر نفسه وذويه^(٥١).



ويطالعا إسماعيل فهد إسماعيل في «المستقعات الضوئية» بنموذج للمرأة المثقفة التي تتجاوز اهتماماتها حدود «ذاتها» لتفتح على «الآخر: الزوج»، فهي تحثه على الكتابة للمشاركة في قضايا المجتمع، ويتشجيع منها يبدأ يمارس دوره في التعبير عن موقفه السياسي من خلال الكتابة: «ولكي لا أمتنع من الكتابة طلبت منها أن تنشر المقال بتوقيع مستعار جاسم صالح»^(٥٧).

ويسمى «الزوج» بتوحد مع زوجته وهو يعبر عن هذا التوحد بقوله:

«١+١ = ١. ومضى يناجي ذاته:

«لا شيء يضاهي أن يجد الإنسان نفسه. في السنوات الثلاث الأولى [من سجنه] كنت أجد نفسي فيها»^(٥٨)، كما أنها تشارك في الانتخابات النيابية. قالت:

«سأرشح لانتخابات النقابة نيابة عنك.

[ويلقى الراوي] أحسست بأنى أمتلكها أكثر من أي وقت مضى، ولولا وجود الحاجز بيننا لأخذتها إلى صدري.

هي في الخارج من أجلى تناضل، وأنا...»^(٥٩).

وينبئ النص السابق عن الدور الذي تقوم به المرأة في حياة المثقف، خاصة ذلك الذي ينشد امرأة تتحلى بالروح الإيجابية، والقدرة على تلبية طموحه العقلي وأشواقه الروحية. وهذا الموقف أفصح عنه «سليمان في النيل: الطعم والرائحة». حينما تمنى أن يجد امرأة تخاطب العقل، وتمثلها في «إقبال» وأخرى تشبع حاجات الجسد في إشياع القريزة، وقد جسدتها «شيرين». وكم تمنى لو صهرت أيديولوجيا الفكر وأيديولوجيا الجسد في شخص واحد:

«لو جرى صهر الاثنين بواحدة... لو كانت إقبال بهراء شيرين، ولو كانت شيرين بالوعي السياسي لإقبال، لو جرى صهر الاثنين بواحدة»^(٦٠). وهذا الموقف كثيراً ما يطالعا في عديد من النصوص الإبداعية الروائية. «كان هو نوعاً من الفنان تضمنيه المسافة الشاسعة بين قيم المثل الأعلى، وغابة التفاصيل في العمل اليومي»^(٦١).

وفي «الضفاف الأخرى» لاسماعيل فهد إسماعيل تطالعا «فاطمة» بحضورها، وقد تحلت بوعي سياسي عملي، فهي من خلال نضالها تكتشف زيف الشعارات التي كان يرفعها زوجها:

- الفرد في المجموع...

- التربية في التنظيم...

- العمال هم العماد الأساسي...

- الوجود في العمل...

«كلمات كبيرة. لكنها - معك - مجرد كلمات. كنت تجيد التعامل مع الكتاب فقط»^(٥٧)

وهذه الكلمات في حاجة الى عمل. والواقع أن هذه الشعارات تتحول عند «الزوج» إلى «ثروة... فقاعة في إناء بلا قاع. أما «قاطمة» فهي تقوم بدور بالغ الأهمية إلى جانب العمال واعتصامهم، كما تزور أسر المعتقلين، وتسرب لأعضاء الحزب الثوري مخططات المدير والسلطة بحكم وظيفتها (سكرتيرة). أما زوجة «أحمد عبدالله» العامل الثوري، فهي صامدة صلبة وتعني قيمة ما يقوم به زوجها، ولذلك فهي لم تجزع لاعتقاله.

والراوي يطلنا على ما في نفسها من خلال تحاورهما «لكن الذي يعاندي هو إحساسي بأنني أكاد أكون تافهة بالنسبة إليها».

«الضفاف الأخرى» تؤكد أن سلوك «الزوجة» ومواقفها الإيجابية تجسّد عبق «الوجود» الإنساني الذي ينبض عطاء، في مقابل السلبية، والهروب والترحال والتي تدفع به إلى الدرك الأسفل «العدم».

إن رؤية «قاطمة» للعالم تكشف عن حس سياسي ناضج، عملي، لقد استطاعت بفضل وعيها وإحساسها بدورها الاجتماعي في التغيير، أن تترجم «القول» إلى «عمل».



على أن ثمة عاملين روائيين لإسماعيل فهد إسماعيل: «كانت السماء زرقاء»، و«الحبل» يطرحان في عمق خطابهما، رؤية المرأة للعالم، وفيهما نتعرف من خلال تأويل الدلالات الكامنة وراء المتخيل السردى، وما ينبئ عن دور المرأة في حضارة الإنسان والمجتمع الإنساني.

وبداية، أود أن أؤكد أن «أهمية الشخصية في الرواية لا تقاس ولا تتحدد بالمساحة التي تحتلها، وإنما بالدور الذي تقوم به، وما يرمز إليه هذا الدور، وأيضاً مدى الأثر الذي تتركه في ضمير القارئ، مما يدفعه إلى التساؤل والمقارنة، تمهيداً لتصويب موقفه، في الواقع، وبالفعل، تجاه هذا الموضوع الأساسي»^(٥٨).

وهذا الرأي النقدي يكتسب دلالة من صدوره عن مبدع يدرك أسرار صنعة الرواية، عبدالرحمن منيف، وقد استدعت هذه المقولة النقدية لتكون فاتحة الحديث عن هذا النموذج الذي تتحدد رؤيته للعالم في ضوء الدور الذي تقوم به، بمعنى أن الدور وليس الشخص، هو الذي يقدم لنا الرموز الكامنة وراء ظاهر النص.

في رواية «كانت السماء زرقاء» نكاد نشعر بوشائج قريى تصله - بكل الرواية- بالبطل البيروني الساخط أبداً، المتمرد دوماً^(٩٤). يقول لمحبيه: «من أجلك أثور على العالم، ولكن ليس على قراري الأخير»^(٩٥) - وهو - البطل - «هارب من كل شيء حتى من نفسه» وهي - البطلة - تدعوه أن يبقى بجانبها: «من أجلي، أنا أحبك» فأجبتها.. «وأنا أحبك.. ولكي سأذهب» وهي - البطلة - تسعى نحو «الاستقرار»، والاستقرار لون من «النظام» والنظام والاستقرار هما ركيزة البناء والازدهار والتعمير الحضاري.. وهو يرتعد هرقاً إذ يشتم رائحة النظام في الجو.



وفي رواية «الجبل» نتعرف إلى المرأة: «الزوجة»، والزوج هنا مناضل سياسي، ممن يرفعون الشعارات اليسارية ويعتصمون بعالمهم التخوي الزائف «والمرأة» الزوجة، على الرغم من افتقادها الوعي السياسي النظري^(٩٦) إلا أنها - بهدي من بصيرتها وفطرتها الصادقة - تقوم بدور إيجابي مع الزوج. فالزوج يديج قصيدة في هجاء «عبدالكريم قاسم» فضلاً عن أنه مفصول من عمله.. هنا يتجلى الحس الاجتماعي لدى الزوجة:

«لكنها ما أن رأتني حتى فهمت كل الذي حدث. جاءت بأسورتها الذهبية»^(٩٧) وه الخياطة تستغرق جميع ساعات فراغها لتنام، وتنام فقط، وتغادر لتعمل عدا الليالي التي أخرج فيها للعمل، أما عملها.. «[إيحاء بعقم الحياة الزوجية].

ومن إيجابياتها:

.. «زبائني بدأوا يكثر، بعد سنة على الأغلب سيكفيها دخل الخياطة. ساعتها لن أتهاون مملك».

والعلاقة بينهما متوترة، على ما يفصح الناس من سوء تفاهم:

«هي أشبه بالقطعة الصامتة لا تشاركني في شيء، ولا تدلي برأيها بشيء، صامتة أبداً، صمتها يذكرني بتقصيري تجاهها»^(٩٨) ونحن هنا إزاء بلاغة الصمت، إذ إن الزوج يشكو من أنها لا ترتفع إلى عالم «المثل» التي لا تعدو الإنتاج اللفظي المتورم بدلاً من أن ينزل هو إلى «الواقع» الذي يعيشان.

وسياق السرد يكشف أو يستدعي الصفات الإيجابية للمشبه به (القطعة)، وفي المثل «أبر من هرة وأعق من ضب، فوجه الشبه الجامع بين المرأة.. والقطعة «البر»، ودلائلها أو سيميائياتها: فالهرة هنا علامة على الزوجة، في مقابل «الضب»(*) علامة على الزوج، ونحن نتعرف رأي الجاحظ، في كتاب «الحيوان»

(٩) لسان العرب: مادة ضب

وملاحظاته على سلوك الحيوان «القطعة» التي شُبِهت بها المرأة. فالسنور (القطعة) يألف المكان ولا يألف الناس^(٦٤)، والسنانير إذا انتقل أربابها من دار إلى دار، كان وطنها أحب إليها منهم^(٦٥).

إن «العقم» الذي يترأى لنا بادي النظر، هو عقم إنسانية الزوج قبل أن يكون عقمًا بيولوجيًا للزوجة. فالحبيل السُري: العاطفي، الذي يشكل «روحية» الجسد مقطوع. إنها لم تتلق من الزوج كلمة امتنان لما قدمت، و«روحية» الجسد، تحيا أو تتغذى من اغتياقها بروح التراحم الذي هو بمنزلة التغذية المرتجعة، هذا الحس بالوصال الوجداني الذي وجدناه لدى الشاعر القديم:

وصلت رايمة الحبيب لنا

فوصلنا الحبل منها مما التسع

... لقد افتقدنا، هذا الحس في سلوك «الزوج». ومن هنا يكتسب عنوان الرواية دلالة سيميائية كاشفة عن تهرؤ الحب الوجداني، وليس مجرد المعنى الظاهر لحبل الفسيل.

وأكد أشعر أننا إزاء نموذجين متقابلين، فعلى الرغم من البساطة الظاهرة التي تصادفنا ونحن نقوم بتجربة القراءة لأعمال اسماعيل فهد، نراها بساطة خادعة، مراوغة ويوسعنا أن نكشف نزوع كليهما في: «المرأة - الاستقرار - النظام» في مقابل «الرجل - الظن والترحال». وإذا تذكرنا أن أبطال إسماعيل فهد يتحدثون من صلب البطل البيروني لوجدنا أن طبيعة تلك الشخصية البيرونية تجعلنا في ريب من قدرتها على البناء والتشييد، وكلاهما يتطلب نظاماً واستقراراً وتمكيناً في المكان. ولعل ما لمسناه من سلوك أبطال رواياته التي لا تخلو من اندفاع وتهور في مقابل ما كشفت شخصيات بطلاته عن طبيعة مستكشفة.. طبيعة لا تخلو من حذر وشك.

هاتان الصورتان للمرأة والرجل لهما جذور تمتد إلى ما وراء التاريخ. وتلك الجذور تكشف عن دور المرأة في بناء الحضارة الإنسانية^(٦٦).



ب - ٢: الحرب والمقاومة

إذا كنا قد تعرفنا إلى «أقبال» في «النيل: الطعم والرائحة» حيث جسدت مدى الوعي السياسي الذي تتحلى به، وإذا كنا قد تعرفنا إلى «هاطمة» في «الضفاف الأخرى» وقد انحازت إلى الطبقة العاملة، ونبذت رفع الشعارات وأكدت قيمة العمل والانخراط الحزبي، فإننا نواجه، مع الاجتياح العراقي للكويت، تصويراً إبداعياً يتخذ من الواقع نقطة انطلاق المتخيل السردي، ويكشف عن مدى إحساس الإنسان الكويتي بالوطن وتوحده مع قضائاه^(٦٧).

وهنا أشير إلى بعض تلك الأعمال القصصية التي صورت المقاومة الشعبية منها ثريا البقصمي في «شموع السراييب» (١٩٩٢) و«رحيل النوافذ» (١٩٩٤) وحكاية للأطفال «مذكرات فطومة الكويتية الصغيرة» وإبداعات ليلي العثمان وفاطمة يوسف العلي.

وتصور ثريا البقصمي، في قصصها هذه، فترة الاحتلال العراقي للكويت حيث جاءت استجابتها «آنية» مواكبة للحدث. وهي تكشف عن رؤيتها لما حدث - عبر التخيل السردى - على نحو ما هي «كانت هي الشاهد» و «صور معكوسة» من مجموعة «رحيل النوافذ» وهنا يتجلى تماهي رؤية الذات وما عداها.. الذات والآخر، وإذ بنا نرى هنا المرأة تكتب ذاتها عبر تصويرها لمسيرة الوطن ومعاناته.

وتصور ثريا البقصمي هنا في مجموعتيها صوراً أو لوحات تعرض من خلالها آليات «المقاومة بالحيلة»^(٦٨) فتحت ثوبها القضااض وسادة متنفخة، وتحت الوسادة حزام عريض من القماش، دست بين ثيابه مجموعة من المنشورات السرية»^(٦٨مكرر) والشخصية القصصية هنا تؤكد وعي المرأة ومسؤولياتها تجاه الوطن بقدر ما تشف عن زيف التصورات التقليدية عن المرأة.

وفي مجموعتها «الحواجز السوداء» (١٩٩٤) تصور ليلي العثمان تجربة المعاناة إبان الاحتلال العراقي، ومن خلال لوحاتها القصصية، ويلمسات القصصي البارع تتوالى صور: الحرية السلبية - التثبث بالهوية - البطش بيد صماء من دون تمييز بين رجل وامرأة، ونلاحظ أن التداخل بين شكل السيرة الذاتية والقصة، يعكس توحيد «الذات» و «الموضوع»: المواطن «الوطن».

وفي سباعيته الروائية: «إحداثيات زمن العزلة» يقدم إسماعيل فهد إسماعيل تسجيلاً آتياً لوقائع الفوز العراقي للكويت، وهنا تحتل المرأة ساحة رئيسة في المشهد الروائي.

و «المرأة» في هذه السباعية جسدت «الإيمان» بالأرض، من خلال بطلتها «إيمان» (تأمل في الدال والمدلول) حيث تتمتع بحضور وقدرة على التفكير المنظم، المتزن، الهادئ، وقدرة على المقاومة بالحيلة، باختصار امتلكت القدرة على «إدارة الأزمة»... الانخراط في المقاومة الشعبية التي تشكلت دفاعاً عن الكويت، كما أنها تشارك في تشكيل اللجان التطوعية ذات الطابع الاجتماعي «سمحت لنفسى وأدرجت اسمي ضمن أعضاء الهيئة المؤسسة لهذه اللجنة»^(٦٩) «وتشرف على تنظيم تظاهرة تقتصر على النساء فقط تحاشياً لصدام دموي مع قوات الاحتلال»^(٧٠).

و«إيمان» تكشف عن رؤية فيها قدر كبير من الاعتداد بالشخصية والروح الاستقلالية. فبعد لقائهما، إيمان وسلمان، الدكتور النجار: «أنا أتولى القيادة» لم يعترض سلمان، واتخذ المقعد الأمامي إلى جانبها صامتاً^(٧١) ويستطلع سلمان «إيمان» عقب الزيارة رأي الدكتور النجار: «أدهشتني عفويتك»^(٧٢).

وهذا الرأي يوحي بتحفظ الدكتور النجار على تلك «العفوية» التي لا تتناسب مع أدبيات العمل السياسي للمقاومة، والتي تعتمد أجرومية الشك والحذر والحيلة والحيلة. ولعلنا نتذكر أو نستدعي صورة سليمان وإقبال في «النيل: الطعم والرائحة» فيقدر اندفاع سليمان وتهوره بدت عقلانية إقبال، وهنا يقدر عقلانية إيمان بدت عفوية سلمان في «إحداثيات زمن العزلة» وينبغي أن تفهم على أنها لون من «الفلة» يعرض العمل السري للتهلكة، ألم تقل «إقبال» من قبل:

«.. على المناضل الواعي لمسؤوليته أن يتحلى باليقظة والحذر الثوريين، يجب أن يحتاط لكل الاحتمالات»^(٧٣).

وهنا يبدو أن «إيمان» - وقد خبرت سلمان - تتصرف على اعتبار أنها هي التي تتولى القيادة والمبادرة. تقول لمسلمان:
«.. أأفنتني سبقت كلفت نفسي»^(٧٤) رداً على اقتراح من سلمان بأن تكلف مهمة اتصال بين فئات المعارضة والقيادة.

إن الدور الذي نهضت به «إقبال» في «النيل: الطعم والرائحة» و«فاطمة في الضفاف الأخرى»، وإيمان في «إحداثيات زمن العزلة» يلتقي مع «ليلى» في «الباب المفتوح» للطيفة أنزيات ومع «نادية» في رواية حميدة نعن «الوطن في العينين»، لكننا نلاحظ أن تطوراً جوهرياً طرأ على شخصية المرأة العربية في رؤيتها لذاتها وللعالم، فوسط خضم الأحداث تولد للمرة الأولى - ربما - شخصية المرأة العربية المقاتلة، بكل ما في المناضلة من قوة، وما في المرأة من ضعف، ففي «الوطن في العينين» تثور نادية في الرواية ثورة مزبوجة، ثورة اجتماعية ضد تقاليد أرضها البالية: الزواج المرتب، الزوج الواعد بالدمعة والنعيم، وضد الاستخفاف بقدر المرأة العربية على حمل السلاح والمقاتلة إلى جانب الرجل في أعنف المعارك، وتثور نادية أيضاً على الاستعمار العالمي والاستعمار الاستيطاني وتتاصر ثورة المقيمين في كل مكان.

في شخصية نادية تكسب المرأة العربية قامة ومركزاً، وتظهر إلى أي مدى تستطيع أن تحطم أغلالها، أغلال المجتمع وأغلال الجهل والجهالة. ولعل ما صقل هذه الشخصية الثائرة ثقافتها الواسعة التي تجمع بين الشرق والغرب معاً^(٧٥).

ج - المرأة والقهر الاجتماعي

في قصة قاطمة يوسف العلي «دماء على وجه القمر» تصور القاصة مشهد تعذيب «نجمة» بطلة القصة، واللافت للنظر أن المرأة على نحو ما بدت في المتخيل السردى كانت هي التي تملك زمام المبادرة وتكشف عن قدرة على التخطيط والتنظيم والقيادة:

«.. قالت نجمة: نتقسم شعبتين.. الأولى نصنع المتفجرات والثانية نستخدمها...»

قال الفتى الأول: أقول.. لازم نختار لمجموعتنا رئيس... أقصد رئيسة.. إشرايكم يا جماعة؟

وإنه لأمر ذو دلالة أن تسند رئاسة المجموعة لفتاة وأن يتم الترشيح أو- على وجه التحقيق المبادرة بالترشيح - من فتى من أعضاء التنظيم.. وتكشف «نجمة» عن مدى وعيها بذاتها وبالوطن، وهي تحاور الأب: «قال الأب: يا بنيتي حرقنا قلبي من الخوف عليكم، ما أسألك أيش سويتو، المهم، حافظوا على أنفسكم، انتو ثروة الكويت... وذخرها..»

قالت: ما أهمية ثروة الكويت.. إذا فقدنا الكويت ذاتها؟^(٣)

وفي غرفة التعذيب تصور «قاطمة يوسف العلي» جانباً من مشهد تعذيب نجمة بطلة المقاومة:

«... اتجه إليها، نظر إلى القيد، لكن الصدر الذي تمزق الثوب في جانبه كان يكشف عن نهد كالوردة التي لم تقطف، مد يده... لمس... طرقة عين، بصقة تملأ عينه، وتحجب عنه الرؤية».

ارتد فزعاً إلى الخلف حتى تمثر في رشاشه المدلى في كتفه... وعندما اقترب

الخطر جمعت كل بقايا الحياة المبددة في جسدها المحطم، جمعتها في تلك البصقة، ثم عادت إلى الإغماء... وبدأ في صب الماء على رأسها، وهي واقفة. مقيدة حتى أصبحت تقف في مستقيم، وعليها هيئة الغرقى... حين تمكنت من التعلق فتحت

عينها، ثم وارتبهما، وقالت من بين شفتين مخدرتين بما نالتا من لكمات:

- أنت الذي ضربتني أمس بالجوتي [الحذاء] على صدري... وعلى جسми. قال بشراسة: سأكتب اسمي على لحكم بالسونكي إذا لم تتكلمي.

جاءت ابتسامة ساخرة من بعيد: ابدأ الكتابة ولا تضع وقتك.. وقف، جلس، نظر إلى أنوات التعذيب المعلقة، نظر إليها.. قال من بين أسنانه: شوفي يا وردة... هذا للأظافر، هذا للأمنان، ذاك للرموش... وهنا كلمة الشدي، تعرفين الشدي، مكان كنت تخفين القنابل... لازم نستأصله، وشعرك السائل أجعلك تاكلينه...»^(٣).

وتتجلى في النص السابق «بلاغة الصمت والصبر» الصمت، عن البوح، والصبر على تعذيب الجسد حتى الشهادة:

«لو قلت لنا من الذي كان يتسلم القنابل منك، ومن الذي سلمها لك، أتعهد بالعفو عنك..»

– وأنا أتعهد بالعفو عنك لو اعترفت بجنون ما فعلت».



وفي قصة «دائرة البساطير» تصور ثريا البقصي المعاملة الوحشية للسجينات في سجون الاعتقالات العراقية، تلك التي تستدعي في الذاكرة مدرسة التعذيب النازية. فالغزاة يتفنون في ابتكار أدوات التعذيب بحيث يترأى لنا «الجسد المهان» في صورة محفورة في الوجدان، صورة «النساء حين يتحطمن»:

«مدت ساقها بصعوبة... اتخذت من جسد الجدار الخشن، مسنداً لظهرها.. إعلان جنسها، لا يضيف شيئاً لشكلها الخارجي. فما تحمله من خصائص الأنوثة الموزعة على جسدها، لا يدخل في دائرة الإثارة، فهي بجسدها وتديها الصغيرين، أقرب لفلام مراهق يجتاز مرحلة البلوغ لا وبالرغم من هذا فإن ضالكة حظها من الأنوثة، لم تمنعهم من نهش جسدها من دون توقف...»

لماذا يبقونها عارية؟ هذا ما لا تستطيع تفسيره... عارية... وحيدة.. زيارات وحشية... تأرجحت أكثر من مرة، حتى استطاعت أن تلف قضبان باب الزنزانة بقيضتها.

خرج صولتها المبحوح من قاع ذلك الجسد المعبذب، ويلهجة يشوبها التوسل، خاطبت الأذن المدثرة بالوبر... أذن السجان

– بردانة... بردانة... أسترني... أريد بطانية

جاءتها الإجابة، مغلفة بالصقيع، تحمل رائحة قبر مهجور. حفظت فيه هذه الإجابة سنوات طويلة...

– الأوامر أن تبقى عارية^(٣٨).

وتلوح بطلاة القصة، وقد أحاط بها العذاب من كل جانب، لينهش الجسد الإنساني و.. «إن انكشاف ذلك الجسد البائس أمام جلاديه، واحتماءه بالصمت والصبر، وانتظاره المؤلم لمصير محتوم يبقى أشبه بصرخة إدانة لهذا اللون الجائر من العبودية الجارحة، عيودية مصادرة جسد الإنسان والاعتداء على حرمة، لقد بلغت بطلاة قصة «دائرة البساطير» ذروة إحساسها بالاستلاب على أيدي أعداء الحرية»^(٣٩).



وتصور ليلي العثمان في قصة «البطاقة» أزمة «الهوية»... هوية الوطن والمواطن. وتصور القصة محاولة سلطة الاحتلال العراقي طمس الهوية الكويتية وإحلال الهوية العراقية بديلاً، وترصد القصة نبض الإنسان الكويتي الراض لهذا العنف، وتبدو بطله القصة .. رابطة الجاش بالرغم من آلام النذل المبرحة، لقد كان هناك شيء نفيس ومقدس تدافع عنه بضراوة... انكسارها الأعزل أمام قوة الرشاش، إنه الهوية والمواطنة والتميز، إن هذا التمسك ليزداد حدة وشراسة في ظروف يجبر فيها الإنسان بقوة السلاح أن يغير ملامح وجهه ويذوب في هوية آخر يضطهده ويسلب إنسانيته:

«.. أنتي «شتو»

... ..

بكبرياء شديد:

- أنا كويتية

- «هسة» بعد أكو كويت والا كويتية

... ..

- ها! لماد تقولين كويتية؟!

بغرور:

- أي نعم كويتية، وعروقي مشبعة بحروف الكاف والتاء.

يستشيط:

- أنت عراقية رغم أنك.

أحسست قلبي يبيكي ذلك الزمن الذي مضى، قبل انتشارهم كالفئران في مدينتي، لم يكن يهمني ماذا أكون، عراقية، أردنية، لبنانية، أي شيء، كنت عربية تختلط كل دماء العرب بعروقي، لكنني اليوم أنفر إلا أن أكون كويتية... إنني أسيانة لحد الموت أن أتنصل من عرويتي التي تشوهته^(٨٠).

ليس طمس الهوية فقط ما يقوم به جيش الاحتلال لقد شوهت أو دمرت الحرب الحلم القومي العربي بمودة أمجاد الأمة العربية، على نحو ما يكشف النص السابق.

إن الحرب لا تؤدي إلى تدمير الأشخاص فحسب بل تؤدي أيضاً إلى فقدانهم استقلالهم الذاتي وتشويه وعيهم الإنساني بالطريقة البشيرة والسلوك الإنساني أي أنها تقوم بتدمير الوعي بالذات والفناء في الآخر^(٨١).

إن «المرأة» هي النصب الحساس في المجتمع وقد قامت ليلي العثمان في لوحاتها القصصية «حواجز مختلفة الوجوه» بتقديم شهادتها الإبداعية

القصصية على العصر، حيث التقطت صورا لما حدث في تلك الفترة السوداء وهي في تقديمها للقصة، تسلط الضوء على تلك الفترة المعتمة: «في فترة الاحتلال الفاسية، ملأ العدو شوارع الكويت بالحواجز السوداء أو ما أطلقوا عليه نقاط السيطرة، ولم تكن هذه الحواجز بقصد الحفاظ على الأمن، أو البحث عن السلاح والمنشورات، بقدر ما كانت إحدى وسائلهم الجبرية لإهانة الفرد الكويتي وجرح مشاعره الوطنية والإنسانية. عند هذه الحواجز، عانينا الكثير من الاضطهاد والظلم والألم الذي يصل أحيانا حد البكاء، وعلى الرغم من الرشاش المحمول، والخوف من المجهول، كنا نتصرف معهم بكبرياء وأدب مما كان يثير حقنهم وحقدهم. كل الكويتيين الصامدين كانت لهم مواقف مزعجة ومؤلة مع هذه «الحواجز» بما في ذلك الأطفال الذين لم تهز دموعهم وبراءتهم قلوب الطفلة». إن «الحاجز» يقوم في المتخيل السردى بتجسيد الحرمان من الحرية المادية: (في الحركة (من خلال السيطرة) والحركة النفسية، إذ يكشف الفرد (رجلا كان أم امرأة) أن رغباته على وشك أن تلقى الحرمان فيصاب بالحصر^(٨٢).

د - المرأة والوعي بالوطن

في قصة «فاطمة يوسف العلي»، «وجهها وطن» نستمتع إلى الرواية وهي تسرد حكاية البطلة في لوحات قصصية «.... وتزداد الرغبة عندها للتوقف أمام تلك المرأة وتبحث عن تفاصيل الأشياء فيها، في جسمها... تتأمل التقاطيع وتلتف حولها واقفة أمام مرآتها، هذه الأنا المتضخمة فيها»^(٨٣). وفي جانب من المشهد تصور اللوحة الثانية: «تداركت» الصدمة وللمت بعض المرأة المكسورة، ولكن إحساسها بالألم من شظايا الزجاج جعلتها تقترب من مرحلة الوعي أكثر فأكثر، وتحس بالخجل، إنها تراهن يتطلعن إليها بجروح غائرة، على هذه القطعة مريم التي فقدت ابنها شهيدا، وعلى قطعة أخرى لفاطمة التي سرق تاريخ أولادها ورابعة لدلال التي قطعوا حزنها المقدس مبكرا تخرج لمقاومة الاحتلال»^(٨٤) مكند. وفي اللوحة الثالثة نتعرف إلى البطلة لحظة الوعي بالذات: «... ولم تكن هي بينهن جميعا، بل ما كانت حتى هذه اللحظة ترى إلا ذاتها حتى تكسرت مرآتها وانفجر الكل فيها خروجاً على قطع المرأة». إن رؤية المرأة نفسها في المرأة معناه أن يسقط وجهها أمامها على سطح المرأة، فتكون في حال من المواجهة للذات، أي تكون وجهها لوجه مع نفسها، ومن ثم تزدوج حين تصبح، وهي تبحث عن ذاتها، شكلا يشاهد ويلاحظ كما لو كان

شكلًا آخر غيرها... وما من وسيلة لمعرفة الذات غير تلك المواجهة عبر المرأة. فالإنسان وهو يرى وجهه في المرأة إنما يعرف نفسه كما يعرفه غيره أو الآخرون»^(٨٤).

إن فاطمة يوسف العلي حين تستخدم رمز المرأة لتصوير من خلالها وعبر بطلتها «فجر» الشخصية المستقلة التي تتعرف إلى الوطن في لحظة المحنة.... معنة الغزو وهي اللحظة التي تنكسر فيها المرأة، «وفي شظاياها المتناثرة ترى وجوه غيرها من النساء، نساء لم يشغلن بتعب ذواتهن وإنما انصرفن إلى تحقيقها في مواقف جليلة وتضحيات في سبيل قضيتهن الوطنية، تفيق تلك المرأة على حقيقة ضالتها ولا شيئيتها أمام أولئك النسوة، وتحلم أن تكون مثلهن حين ترى وجهها معهن في إحدى شظايا المرأة المتكسرة»^(٨٥).

اكتشفت المرأة بطله القصة أن رؤيتها للعالم رؤية زائفة خادعة، فالمرأة من حيث هي رمز للخداع، وكذلك من حيث هي رمز للمعرفة، تشير إلى التحول في الوعي الذي طرأ على بطله القصة، ولقد تمثل هذا التحول في الوعي بنوع من المعرفة بالذات وبالأخر، وما دامت المرأة تعطي صورة لأي شيء يقوم قبالتها، فمن الممكن أن تنقل معرفة ومعلومات، ولكنها، وبالدرجة نفسها، يمكن أن تضدع الناظر إليها، وحاملها حين لا ينطن إلى أن المرأة التي أمامه هي امرأة حقيقية بالفعل، وحين لا يدرك أن الصورة المنعكسة على سطحها هي صورة مختلفة ومتميزة عن الموضوع - الأصل الذي تعكسه، أو هي متوقفة عليه في وجودها^(٨٦). ولقد كانت بطله القصة «.... تعيش خارج الآخرين وخارج الحياة وخارج الأرض - الناس لأنها بلا دور وبلا فاعلية وبلا انتماء.... كانت.... بلا وطن»^(٨٧)، إذ بقيت رهينة ضيق شرنقة «الأنثى» ولم تشعر بالانتماء إلى هذا الوطن إلا حين تحطمت المرأة فاكتشفت المعرفة الخادعة التي كانت تحيا عليها، والنرجسية التي غرقت في بركتها. هنا تحررت من ضيق الأنثى وخرجت إلى رحابة الـ «نحن»، ومن ثم شرعت: «تركع بخزي لا خزي بعده، تسحب مندبلاً ورقياً... تمسح بقايا الألوان عن وجهها الذي لا تفارقه الألوان... وتجثو على ركبتيها تقبل قطع المرأة... مريم... حصه... فاطمة... دلال، وعلى مقربة من فتافيت المرأة المتكسرة تجد قطعة كبيرة، تحملها بيدها لتفاجأ بوجهها يحمل ملامح الوطن»^(٨٨).

إن الدرس الذي تقدمه قصة «وجهها وطن» يتمثل في أن الوعي بالخداع هو بداية التخلص من الخداع والانخداع، ومن ثم يؤدي إلى معرفة النفس على حقيقتها ومن هنا قامت «المرأة» بدور فني في هذه القصة بما هي وسيلة تغيير وتمسحيح، من أجل أن يرقى الإنسان، سواء في معرفته أو في سلوكه، إلى

مرتبة أعلى مما هو عليه في الواقع، وكأنها تزيد وعياً بواقعه، نحو ما قامت به مع بطله القصة، وتحدد - من ثم - رؤيته للعالم.

هـ - المرأة والنظر إلى العالم: الحرب والمقاومة

تلوح قصة ثريا البقصاصي «كانت هي الشاهد» آية تتبع عن أن الروائي/القصصي شاهد على عصره، وليس من شك في أنه من الصعوبة أن تفصل بين الوعي الاجتماعي والوعي الفردي، فلا يمكن تصور الأنا: الذات/ أو الوعي الفردي، إلا جزءاً من الـ «نحن» أو «الوعي الاجتماعي» وهذا ما صوره «كوبولي» بالمرأة التي تطل النفس إلى ذاتها من خلالها Fooling glass self^(٨٨).

ليست الراوية هي التي كانت الشاهد على هذا الانتهاك فحسب، بل لقد تضافرت الأشياء معها لتتطرق في «يوم الفزع الأكبر» الجماد: رمال الشاطئ والأسلاك ... النوارس البحرية.. باختصار : «كان المكان شاهد إثبات» يعزز من إحساس الراوية بتراب الوطن، وجسم من رؤيتها لذاتها ولعالمها :

«قررت المدينة أن تتخلص من رائحة عفن الموت، وسخام دخان المزابيل المحروقة، لهذا قفزت من فوق حزام الأسلاك الشائكة المطوقة لعنق الشاطئ، واغتسلت بموج الخليج المتلاطم»

النوارس البحرية ابتهجت لغامرة المدينة، فأطلقت صيحات مجنونة لا تعكس تأييداً أو احتجاجاً.

وكانت هي الشاهد، على اغتسال المدينة في البحر الملوث، على عريها تحت شمس مقلبة برطوية وحر شهر أكتوبر، الاغتسال لم يخلص المدينة من أدرانها، بل تعثرت بالأسلاك الشائكة وهي تغادر الشاطئ... أقدام المدينة امتلأت بالشقوق الدامية، لتلوث رمال الشاطئ»^(٨٩).

إن الراوية تغمس ريشتها، وقد أبصرت بعينيها غريان الموت، بعد أن حوّل جنود الاجتياح العراقي البلد الآمن: الكويت، إلى مستودع نفايات وأدران.

ومن هذا الواقع المائل تتسع رؤية الراوية لعالمها وتحاول من خلال التخييل السردية أن تظهر المدينة مما حل بها وترسم لنا مشاهد تحفر في الذاكرة أمامنا؛ في جزئيات تتلاحق «كومة من الأجساد المكلسة بعضها فوق بعض، تشكل تلا صغيرة من الموت يحتل منذ أيام، مدخل مجمع «الصوابر» السكي في منطقة شرق...» عندما هاجم الجنود المسعورون، السكان الأمنيين للمجمع، ويواسطة الصراخ والشتائم، وركل الأبواب بالسلاطير العسكرية الثقيلة، تمكنوا في دقائق من إخلاء المجمع من سكانه وتجميعهم في الباحة الكبيرة المزدهمة بحاويات الزباله وأمام الجمع الفقير المسيطر عليه شعور الذعر، أسندت إلى الحائط تسعة أجساد شابة شوهتها لغة التعذيب»

انهمر الرصاص... وبعد انهيار مطر الموت، تساقطت الأجساد بشكل جماعي لتتبعها صرخة جماعية أطلقها جمهور الأحياء. بعد أن تم تضيق سكان المجمع، وقع كبيرهم... الورقة التي وقعها حملت هذه الجملة «تم إعدام الخونة رميا بالرصاص... الأوامر العسكرية أن تترك الجثث في العراء، لتبقى موعظة للآخرين»^(٩١).

إن هذه المشاهد تركت الناس سكارى وما هم بسكارى، ولكن العذاب الذي يشوي جلودهم دفع بالراوية، وقد كانت هي الشاهد على عصرها وزمنها، لتسجل رؤيتها لعالمها: وهي رؤية تتضافر فيها الصور السمعية والبصرية. و«أمام هذا الحشد من المشاهد اللامعقولة قررت البطلة - الفنانة أن تحتفظ بعقلها وتشهد وعيها لتكون الشاهدة على هذا الزمن المجنون. وقررت أن تسجل شهادتها في حق المضطهدين والضعفاء عن طريق رسمهم في لوحات»^(٩٢). ومن المفارقة أن تكون المادة التي رسمت بها هذا الجحيم وهو من القماش الأبيض السميك - مهداة إليها: «حصلنا عليه من مخازن معسكرات الجيش في أول أيام الغزو، واستخدمناه أكفانا لموتانا، لكن صدرت الأوامر بدهن الموتى الكويتيين بدون أكفان»^(٩٣). وكانت فرصة أمام الراوية البطلة / الفنانة أن تستخدم هذه القطع لتسجل في لوحات احتجاج - عملية اغتصاب البحر.

وببصيرة الفنان جاءت رؤية الفنانة «البصرية» كاشفة عن حس صادق ويقين أن الحق آت لا ريب فيه، فشرعت تعود مثل بنليوبي وتقفز على نول الفن رؤيتها لما أصبحت وما كابدت.

لقد تضافرت في «كانت هي الشاهد» وتعاينت الفنون البصرية والقولية حيث بدت القصة كأنها رسم ناطق، كما تراعت اللوحة التي رسمتها ثريا البقصمي للقصة كأنها شعر/ سرد صامت.

ويقدر اتساع رؤية الكاتبة للعالم المحيط بها وقر في نفسها إرادة الحياة والحرية، ولعل هذه الإرادة هي التي عصمتها من الجنون، «... لأنها تحمل صفة الشاهد، وشهادتها مطلوبة في زمن السلم الذي حتما سيأتي لاحقا»^(٩٤).

وإذا كانت سلطة القهر دفنت الموتى الكويتيين من دون أكفان، وتلك الأكفان تسريت لفائف منها للفنانة تسجل وتصور ما رأت، فيما وصلت بقية لفائف القماش الأبيض إلى بغداد- يأتي العمل الفني هنا ليوحى أن العدو المتجبر يحفر قبره بيده وهو يبصر أكفانه تعد.

وعلى الرغم مما في «التخيل السردى» في «كانت هي الشاهد» من مشاهد تدمير الإنسان في الإنسان، بحيث كادت تعصف بروية الراوية / الفنانة للعالم،

إلا أنها ظلت متماسكة مؤمنة بالغد... بزمان يسوده السلم... سيأتي لاحقاً، وليس من يصنع الحياة كمن يصنع الموت.



تعقيب: إن الحرب لا تؤدي إلى تدمير الأشخاص فحسب، بل تؤدي إلى فقدانهم لاستقلالهم الذاتي، ولعل خطورة الحرب تكمن في أنها تمثل الجانب المستتر الذي يؤثر في رؤية الإنسان للعالم.

التأمل في الآثار الإبداعية التي صورت انعكاس الاجتياح العراقي للكويت، أو هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧ أو المقاومة الفلسطينية، على الشكل الأدبي، خاصة فن الرواية، أو تلك التي صورت حرب الاستنزاف، وانتصار المصمود ومعركة العبور، يلمس أن تلك الأعمال تقف على الأعراف بين الأدب الخالص والأدب السياسي، بين تصوير اللحظة الآنية وتصوير الموقف الإنساني بأبعاده الفلسفية. وفي مثل هذه الأعمال الإبداعية، على حد تعبير شكري عياد، فإن «الأديب المنشئ والقارئ الناقد، كلاهما في موقف متعاطف مع ما يحدث، وإذا كانت مهمة فنان الكلمة تتطوي في جزء منها على البحث عما يجب أن يقال، فإن ناقد الكلمة لا يستطيع إلا أن يكون بجانبه في هذا البحث... ولهذا فهو بالضرورة ناقد متعاطف. وبين عمل المنشئ وعمل الناقد يتبين وجه الطريق الذي ينبغي أن يسير فيه الأدب، وبين قيمته الآنية. فكتيرا ما يقال: إنه لا يمكن خلق عمل ذي قيمة إلا بعد أن تختم التجربة، وتعمق في مكان ما من أقبية النفس، وهذا يقتضي أن العمل الفني ليس في وسعه أن يستمد مادته من أحداث، لا يزال الأديب المنشئ والقارئ منغمسا فيها».

ولا شك في أن فن العظم استمرارية تجعل القديم معاصراً، والمعاصر ذا صفة مطلقة تملو على الآنية. ولكن هذا لا يمنع الأدب العظيم من أن يكون تعليقاً جلياً وجليلاً على أحداث تباعدت ظروف كتابتها، ولكننا لا نقنع بهذه المعاني، لأن الصياغة الدقيقة للعمل توجي بالآ نقف عند الظاهر. وهكذا تبقى حائرين لا ندري، أي لفز بارع أم عمل فني عظيم^(٩٥).

والعمل الأدبي يقوم على تصوير شرعية محددة، أي ينهض على تثبيت اللحظة التي يصورها الروائي للحفاظ على جماليات الشكل الأدبي، وهذا من ضرورات الفن، بينما العمل السياسي لا يعرف من الأساس تلك اللحظة التي ينزل فيها الستار مع الفصل الأخير من العمل الدرامي.

إن الأحداث التي يقوم عليها البناء الروائي بكامله تستمد من أحداث سياسية «الآن» تاريخية في «الغد» أي أن الروائي هنا يصوغ رؤيته للتاريخ بمعنى أنه يؤرخ هنا شهادته على عصره. إنه هنا لا يكتب رواية تاريخية

وفق ما أقره نقاد الرواية التاريخية، فهو لا يسترد الزمن الماضي ليتخذ منه إطاراً أو قناعاً، يصور من خلاله الخطاب الروائي، لكنه يتعامل و «الحاضر» بما يضفي عليه صفة الحضور الإنساني، ومن هنا يكون العمل الأدبي عرضة للوقوع في فخاخ التقرير، أو لنقل الرصد التسجيلي الذي يلتقط الواقع المعاصر، وهذه المعاصرة، تتحدى الصفة «المطلقة» التي تعلق على الآنية.

على أننا ونحن نقرأ مثل هذا اللون من الأعمال الأدبية، بحس السياسي، ينبغي ألا نفعل أننا نتعاطى أثراً فنياً في المقام الأول، والناقد Blatner على حق حين يقرر أن الرواية السياسية تتميز بقدرة رهيفة على ربط المتعة بالوعي مما يساعد على تألق ثراء المضمون، كما أن القارئ لها، بوصفها مرآة للشخصية القومية، يلمس مدى ما تكشف من وجهة نظر الروائي تجاه جماعته القومية التي تجيء منها شخصياته، فضلاً عن أنها تكشف عن الخط السياسي لشخصياتها التي ترمز لشخصيات المجتمع، وبهذا تتحقق المهمة الأصلية لها بوصفها التجربة الإنسانية، مستمدة مادتها الروائية من حقائق الوجود الاجتماعي والنظام الطبقي. ومن ثم تتميز بنفاذ البصيرة مما ينبىء عن طبيعة الوجود السياسي أو الحياة السياسية لمجتمع ما، كما تشف عما يرقد في ذهن شخصياتها من وجهات نظر تعكس مواقف تلك الشخصيات.

أما إرفنج هاو Irving howe فيحذر من المزالق التي يتعرض لها كاتب الرواية السياسية، ويعلن توجسه من أن يتصدع البناء الفني للرواية بين مطلب الأيديولوجية أو المعتقد وضرورة الفن^(٩١).

إن الروائي عندما يستلهم أحداث الواقع إنما يطرح رؤيته لما يحدث «الآن» في الحاضر، ويقدر ما في رؤيته من زخم فني، يكون ثراء العمل بما يوحي من رموز فلسفية، فهي أقرب رحماً وغنى بما تحمل حناياها من قيم ورموز، ويقدر احتفاله بدوافع الفعل الإنساني - واستجابات الإنسان من خلال التجربة الإنسانية للمواقف التي يعيها - يفسر الحدث المادي «المثال» لينطلق إلى الرمز المعنوي «المثال».

إن الروائي عندما يكتب التاريخ فإنما يحدد رؤيته ورؤاه، يحمل نبوءة أو بشارة المستقبل من خلال تشكيله للبناء الروائي، ولا شك في أن إعادة تشكيل الأدب جزء من إعادة تشكيل الحياة، والنص الروائي يكشف، من خلال بناؤه، عن رؤية الروائي، هل هي رؤية آنية فحسب، أم رؤية تتجاوز اللحظة الآنية لتستشرق آفاق المستقبل؟

نموذج «القهر الاجتماعي»

في رواية ليلي العثمان «المرأة والقطعة» تلامس الروائية قضية ضحايا الظلم الاجتماعي، ومن يمارس القهر هنا، هو المرأة، حيث تمارس القهر على المرأة والرجل معا. والجدير هنا أن تأتي هذه الصورة بقلم امرأة، فكثيراً ما كان موضوع القهر، يتمثل في تصوير المرأة في صورة الضحية، أي الإنسان المقهور.

وتصور الرواية الفرد المستبد في الأسرة: امرأة قوية الشكيمة، تضطهد الأب وابنه معا، في سادية لا تعرف رحمة، وتتفقد رغباتها بإصرار حديدي، يحدوها عقم روحها، وجفاف ينابيع الحب في قلبها.

إن العمة هنا نموذج لرؤية الذات وما عداها، حين تكره نفسها وتكره الآخر، حينما تتضافر مركبات «السادية» و«الملازومية» في نفس واحدة «العمة الشريرة»، لتؤكد أن من آيات المستبد أنه كلما زادت شرارسته كشف ذلك عن خوائه وضعفه الذاتي، هكذا جاءت صورة العمة التعيسة لتدمر الإنسان في الإنسان.

وفي رواية ليلي العثمان «وسمية تخرج من البحر» يقول عبدالله: «أه لو كانت أمي تدري الآن أن بنت الأغنياء تحمل في قلبها حبا لابن الفقير، وأنها تتنزه فرصة غياب صقور البيت لتقرر في لحظة أن تتعدى كل شيء، وتتواصل مع زمن الطفولة الذي أصروا أن يعطوه سنوات أكبر من عمره. ها هو عمر الطفولة المتمد يحاول. يتردد. ويحاول. حين لمحت وسمية حزني وعتابي قررت ألا اتخذلني. هي مثلي إذن تشتاق (للحظة) تفر فيها من خلف الأسوار العالية. تجرب لحظة أخرى. تتحرر فيها وتتسم هواء منعشا جديداً».

إن الأسوار العالية هنا تمثل المجتمع بكل ما فيه من ضبط اجتماعي، ويشترك عبدالله وسمية في فكرة الهروب من الأسوار، والعيش في الأحلام... أحلام اليقظة وهما معا يجريان وراء ما لا يمكن أن يُنال، كسر الفوارق الطبقيّة، فيقعان في الحيرة الدائمة، والسعي وراء أوهام النفس التي ما أن ينكشف منها وهم، حتى يقوم مقامه وهم آخر يدانيه فتنة وخواء.

وفي حين أن وسمية، وقد وقعت فريسة بين «مطربة» الشعور بالعار و«سندان» الشعور بالذنب^(١٧) ألقت بنفسها في «اليم لتبتلمها الأمواج يقف عبدالله على الشاطئ عاجزاً عن الفعل، وهو في أحلام اليقظة». وفي حوار مع الذات: «هل تخرج وسمية؟ هل لاتزال سمكة تسبح وتعايها الاشواق فتحلم في يوم تودع فيه قبرها البحر وتخرج الى الحياة التي هجرتها؟ وإن عادت! هل ستكون له؟ هل ينسى أنها ستمود وسمية ابنة الحسب والنسب، وأنه لايزال ابن

مريوم الدلالة؟ هل ينسى أنها ستعود الى المجتمع الذي يحرم لحظة حب صافية، ولحظة انسجام لا تحمل هم الفوارق ولا تعترف إلا بخفقة القلب؟ أه يا وسمية. لو عدت فمعاً حملك إلى مكان بعيد.... نبتدع زمناً، مكاناً وتقاليد جديدة لا تعقيد فيها ولا قيود»^(٩٨).

إن رواية «وسمية تخرج من البحر» تصور الانفصال بين الفرد والمجتمع... الفرد حين يهرب من الواقع من دون أدنى محاولة لاعتراض، أو مجابهة التقاليد الاجتماعية (وأنتى له ذلك؟).

الفرد هنا - وسمية وعبدالله - يبدأ من نقطة الانطلاق الطبيعي، البحث عن الوفاق الاجتماعي الذي يدعم الإحساس بالمجتمع. والمجتمع يبدأ مفهوماته من نقطة المحاذير والشبهات، الفطنة المرتبطة بسوء الظن، وإقامة الحد. أما الفرد، فهو يشعر بفرديته، ولذا فهو يعاني الانفصال الرهيب بينه وبين مجتمعه، والتناحر بين مطالب المجتمع وحاجات الفرد يشترك فيها «وسمية وعبدالله» فكلهما ليس على وئام مع المجتمع، ولا يؤمن ببعض العقبات أو العوائق التي يضعها المجتمع حرصاً على سلامة البناء الاجتماعي وتدعيمها له. ومن هنا يبدأ التناحر، المجتمع يؤمن بأخلاقيات وجماليات تستند الى الشعور بالمواعظ والعوائق، أو ما يعرف اجتماعياً بالضبط الاجتماعي. والفرد يؤمن بأخلاقيات وجماليات تنبثق من الشعور بالحرية والانطلاق المنبعضين من «الذات» وإعلاء صوت الفريضة والعاطفة^(٩٩).

الحصيلة/ الخاتمة

اجتهدت هذه المقاربة في أن تطوع مفهوم رؤية الفرد للعالم، على نحو ما طرحه الأنثروبولوجيون.. ومفهوم رؤية العالم عند البنيوية التوليدية، لا سيما في احتفالها بالأبنية العقلية والاجتماعية التي تصود مجتمعاً معيناً، في تقديم رؤية نقدية من منظور سوسيولوجيا الأدب حيث تبين أنه:

● في ظل سيادة «النظام الأبوي» بما يتميز به من قرائنية هرمية تُزاح «المرأة» من بؤرة المركز إلى الأطراف... الهامش.

● المتأمل في تاريخ الفكر العربي الحديث يلحس أن ثمة موازاة بين حركة التحرر الوطني وحضور المرأة على الصعيد الوطني الاجتماعي، والأمثلة عديدة، منها اشتراك المرأة في مظاهرات ثورة ١٩١٩، وفي معركة القناة والمدون الثلاثي ١٩٥٦، وحرب التحرير الجزائرية والمقاومة الشعبية لتحرير الكويت.

● على أن المشهد يكشف عن تحول نظرة المجتمع عن الإيمان بأهمية مشاركة المرأة في العمل العام لتلج منظومة الظل بكل كثافتها وتناقضاتها،

والملاحظ هنا أن الأبنية النضالية الاجتماعية - وهي في التحليل الأخير - تكشف عن العقلية لأفراد المجتمع، فإذا بها تتقنع شخصية «شداد» في الوقت الذي تتقنع المرأة شخصية «عنترة» في إرادة الحرية التي كانت تدفعه إلى خوض المعارك لينتزع حريته، وليؤكد أن الحرية لا توهب بل تنتزع، وأكد أشعر أنها قرين عنترة.

● هكذا بدت تفاصيل المشهد حيث رأينا المرأة في بؤرة المركز إبان الجهاد والكفاح الوطني، عندما وقفت إلى جانب الرجل، لكن سرعان ما ينقلب المجتمع على عقبيه وإن اختلفت صورة المرأة في الريف، ومرد ذلك إلى أنها عضو منتج.

● إن نظرة الرجل إلى المرأة في المجتمع الأبوي / الذكوري للأنثى تقوم على أنها عضو / مخلوق ضعيف، رقيق، خلق للجنس، الحب والمتعة ولا شيء سوى ذلك فهي ليست إنساناً يمكن أن يناضل في سبيل مبدأ.

ولعل ما يؤكد هذه المقولة التعاضد التأويلي للنصوص الإبداعية في السرديات العربية (رضوان الحسيني في رفاق المدق وصورة الزوجة، أحمد عبدالجواد/ أمينة في الثلاثية)، ويمكن أن تعضد هذا التأويل بالصورة التي رسمها أحمد شوقي في مسرحه الشعري، فكليوباترا تختار أن تضحي بحبيبها لا أن تحارب، تختار أن تنتحر لا أن تعيش وتجاهد، وكذلك صورتها في الشعر:

إن المرأة، كما صورها في قصيدة الحجاب والسفور، بلبل أسير مهما قدم
الرجل لها من نعيم فإن ذلك لا يعدل الحرية

شهد الحبيبة مشـوية

بالرق مـنـظـل الحنظل

والبلبل الجميل في قفص الذهب لا حول له ولا طول. وكما يقول في
قصيدة «عبث المشيب»:

ظلم الرجال نساءهم وتعبوا

هل للنساء بمصر من أنصار

ولعله يقصد أنصاراً من الرجال يحاربون للمرأة في معركتها في سبيل الحرية والحياة. وقد هيمنت هذه النظرة على المرأة وحددت رؤيتها للعالم. ولعل أصدقاء العقدة اليزنية(*) قد ترسبت في وجدان المرأة لتحكم سلوكها وما يغلب عليه من تكوص.

(*) في الملحمة الشعبية سيرة الملك سيف، استعان الملك سيف بن ذي يزن بالأحباش لطرد الفرس من اليمن أي أنه استعد المون من الخارج بدلاً من الاعتماد على الذات. وأصبح للوقت دلالة سيمائية على من يتخذ الآخر عضداً.

● شهد الجيل الذي رفع شعار تحرير المرأة، خالدة سعيد ونوال السعداوي وهاطمة المرينسي، انكسار النموذج الروماني الذي رفعه، فهناك ظاهرة كما يقول حوراني، باتت حقيقة ملموسة، فعمد أواخر السبعينيات حتى مطلع الثمانينيات تزايدت نسبة النساء الشابات المحجبات، بإرادتهن، أي أنهن يعبرن عن هويتهم بمعزل عن الذكور، إذ إن قرارهن بالتحجب كان فعلاً اختيارياً بصرف النظر عن النتائج على المدى الطويل.

● إن الحراك الاجتماعي الذي يشهد انزياح المرأة من بؤرة المركز إلى الأطراف/ الهامش يفرز شخصية إنسانية مركبة، بحيث تبدو كأنها تعيش في عالمين وفي مجتمعين ليسا مختلفين فحسب بل ومتعارضين. ولعل التعريف الذي طرحه «سوف» للإنسان الهامشي يلقي الضوء على الأساس النفسي من منظور علم النفس المعرفي، لأزمة المرأة في البنى الاجتماعية، وما لحق المجتمع من تطور أصاب العصب الحساس في المجتمع (المرأة) فالأشخاص الهامشيون يحتلون موضعاً بين جماعتين لكل منهما معايير، وأساليب خاصة في الحياة، وهو موضوع يحوطه كثير من الفموض وعدم التحدد. وفي هذا الموضع تتنازع الشخص دوافع مختلفة بعضها يدفعه إلى الرغبة في الارتباط بإحدى الجماعتين، وبعضها الآخر إلى الانتماء إلى الجماعة الأخرى، وفي الوقت نفسه لا تقبله أي من الجماعتين قبولاً تاماً. والنتيجة أن يقع الشخص فريسة لصراع نفسي يزيكه كون الانتماء إلى إحدى الجماعتين يتعارض مع مقتضيات الانتماء إلى الجماعة الأخرى، وذلك - فيما يرى سوف - يدفع الإنسان (الرجل / المرأة) إلى التطرف كاستلوب للاستجابة، مما يؤثر في رؤيته لذاته وللعالم.

● التأكيد على النظر إلى دور المرأة في الأبنية الاجتماعية على اعتبار أنها إنسان، وليس مجرد أنثى، وأن التأكيد على الوجه الإيجابي لدور المرأة هو سلب لما هو شهواني قائم، على نحو ما يحفل به في المشهد الإبداعي للشعر، ديوان العرب، وإعلاء لما هو إنساني ممكن بحيث تملو الصبغة الإنسانية لها، وأن تتعدل «أيديولوجيا الجسد» إلى «روحية الجسد» وجسدية الروح» .. بين الأنيميا anima والأنيموس aniamus.

● حين تؤكد على دور الإنسان (الرجل والمرأة معا) بوصفه عنصراً واعياً، حراً ومسؤولاً، فإن هذا لا ينفي أن الوجود الاجتماعي للأفراد هو الذي يحدد وضعهم، وأن هؤلاء الأفراد يسهمون بإرادتهم في التغيير وأن الناس هم نتاج الظروف والتشئة، وهم في الوقت نفسه، الذين يغيرون الظروف، ومن ثم، ووفق تلك المعطيات، تتحدد مكانة المرأة ورؤيتها للعالم.

الهوامش

- 1 أحمد أبو زيد: رؤى العالم، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول يناير ١٩٩٠، ص ٣، ٥، ١٠، ١٢، ١٤، ٢١، ٥٦، ٥٧.
- 2 انظر: تيري إجيلتون: الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة: جابر عصفور، فصول، مجلد ٥ عدد ٢، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥، ص ٣٠.
- 3 انظر: لوسيان جوليمان: مقدمات في سوسولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ص ٢٠-٢١ وانظر: سيد يس: البناء الروائي والبناء الاقتصادي، مجلة الكاتب، أبريل ١٩٦٨، ص ١٠٢.
- 4 حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، الطبعة الرابعة ١٩٩١، مركز دراسات الوحدة، بيروت ص ١٧١، ١٧٨ وهوامشه.
- وانظر: هشام شرابي: النظام الأبوي وأشكاله تخلف المجتمع العربي، نقله الى العربية: محمود شريح، الطبعة الثانية ١٩٩٢، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢١، ٢٤، ٢٥.
- 5 حليم بركات م ص: ١٨١ وانظر: إدوارد ولیم لین: المصريون المحبسون، نقله الى العربية عدلي طاهر نور، ط الأولى ١٩٥٠، مطبعة الرسالة ص ٥١.
- 6 نجيب محفوظ: زقاق المدق، ط ١، ١٩٦٥، القاهرة، مكتبة مصر، ص ٥٨.
- 7 م. ن: الصفحة نفسها.
- 8 انظر: هشام شرابي: التقدم الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٩٠، الفصل الخامس «الجنور الاجتماعية والتاريخية للأبوية المستعذبة».
- 9 م. ن ص ١٩، ٢٠، ٢١، ١٠٨، ١٠٩.
- III انظر محمد عباس نور الدين: التموه في المجتمع العربي السلطوي، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ المركز الثقافي العربي، الطبعة، ص ١٠٦ - ١٠٧.
- 11 محمد عمارة، الأعمال الكاملة لقاسم أمين، ص ٢، ص ١٢٥، ١٢٦.
- وانظر محمد عمارة: قاسم أمين وتحرير المرأة والتقدم الاسلامي، ١٩٨٥، دار الوحدة، بيروت، لبنان، ص ٩٨. وكان «قاسم أمين» يتمتع بحس الفنان على نحو ما تضح خواطره التي دونها في فكرته الخاصة، ونشرت تحت عنوان «كلمات» وفيها صورة من صور الشاعرية التي سطرها قلمه الرشيق. وتشي كلمته: «كلما أردت ان اتخيل السعادة تمكنت أمامي صورة امرأة حائزة لجمال المرأة وعقل الرجل» (م. ن: انظر كلمات ١٩٨٢) أقول، تشي بالهجوم الروحية والوجدانية التي يعانيها المثقف. وقد صور هذه الأزمة الروحية في الرواية العربية: المازني «في ابراهيم المثقف» وكمال في «بين القصيرين» وسليمان في «التيل: الطعم والرائحة» لإسماعيل فهد إسماعيل.
- انظر: لتعميق الفكرة: بردياثيف: العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، النهضة المصرية، ١٩٦٠، ص ١٥٠، ١٥١.

- 12 خالدة سعيد: «المرأة العربية: كائن بغيره لا بذاته» مواقف، العدد ١٢، (١٩٧٠)، ص ٩١ - ٩٤ .
- وخالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ١٩٧٩، بيروت، دار العودة. والتوصو التي اعتمدت عليها من كتاب هشام شرابي: النقد الحضاري للمجتمع العربي، م.س، ص ٧٤، ٧٥.
- 13 نوال السعداوي: المرأة والجنس، ط. بيروت ١٩٧٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وفي هذا الكتاب تناولت نوال السعداوي ألوان القمع الجنسي الذي يمارسه الرجل ضد المرأة في المجتمع العربي.
- على أنها أكدت أن التحرير الحقيقي للمرأة لا يحققه «البعث الديني» ولا «الحرية الجنسية» بل يقوم على الانعتاق السياسي والاقتصادي، «تحرير المرأة جزءاً من تحرير المجتمع كله». وفي كتابها: «وجه المرأة المعاصر» تقول بتحديد أكثر: «إن قضية تحرير النساء العربيات ليست قضية إسلامية وليست قضية حرية جنسية، وليست عداً للرجل، وليست ضد التقاليد الشرقية ولكنها قضية سياسية واقتصادية أساساً، وجه المرأة المعاصر» (١٩٧٧)، ص ١٦٧. والنقل من هشام شرابي، م.س، ص ٧١.
- 14 فاطمة المرينسي: الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع، ترجمة فاطمة الزهراء زويول، ط. الثانية ١٩٩٦، المركز الثقافي العربي.
- وانظر هشام شرابي، م.س، ص ٧٣، ٧٤.
- 15 محمد عباس نور الدين: م.س، ص ١٥٦.
- 16 عبدالرحمن منيف: بين الثقافة والسياسة؛ ط. الثانية، ٢٠٠٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) - المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، (الدار البيضاء)، ص ١٥٦، ١٥٧.
- 17 م.ن، ص ١٥٥.
- ١٧ مكر، See: Hourani, Albert, A History of the Arab Peoples, MJF Books, New York, 1991, PP439 - 442
- 18 محمد عبدالله عنان: أدب القصة والرواية وسبب ضعفه في الآداب العربية، السياسة الأسبوعية، أول مارس ١٩٣٠، ص ١٠.
- وقد نشر في كتاب: أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، دار المعارف، مصر، ص ٢١، ٢٢.
- وجاء مقال محمد عبدالله عنان مداخلة تحليلية نافذة تعقياً على مقال الدكتور هيكل «فن القصص ومكانه من فنون الأدب» مقال بجريدة السياسة الأسبوعية في ١٥ يونيو ١٩٢٩، تم جمعها - ضمن مقالات أخرى - في كتاب «ثورة الأدب» مكتبة النهضة المصرية، ط. الثالثة، ١٩٦٥، ص ٦٧، ٧٨.
- 19 أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين، الثقافة، ١١ أبريل ١٩٣٩،
- وقد أثار هذا المقال ردود فعل متباينة لدى المازني فكتب «المرأة في حياة الأديب، (الثقافة) ١٦ مايو ١٩٣٩، وكتب توفيق الحكيم «الواقع والخيال في الفن» (الثقافة) ١٦

- 20 مايو ١٩٣٩، وكتب العقاد «الواقع والخيال في الفنون» (الثقافة)، ١٦ يونيو ١٩٣٩. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والتقدية عند العرب والقربيين، عالم المعرفة، سبتمبر/أيلول ١٩٩٢، ص ١٢٥.
- 21 جابر عصفور: المرأة وحن القصص، جريدة الحياة، ١٩٩٧/٤/٢١ ونشر في زمن الرواية، الطبعة الأولى، دار المدى سوريا، ١٩٩٩، ص ١٢٥، ١٣٦.
- 22 لسان العرب: مادة «أمم».
- 23 طالب الرفاعي: أغمض وروحي عليك، دار الآداب، ط ١٠، ١٩٩٥، ص ٥٧.
- 24 تأكيداً لرأي «ادوارد الخراط» في فن «طالب الرفاعي» انظر توقيعات الخراط على ظاهر مجموعة «أغمض وروحي عليك» م. ن.
- 24 مكرر - انظر نجمة ادريس: الأجنحة والشمس، كتاب رابطة الأدباء، ط. الأولى، ١٩٩٨، ص ٢٠٠.
- 25 انظر: مصطفى الضبيح: الغيب والمجسد، دراسة في قصص الدكتور سليمان الشطي سلسلة كتاب «رابطة الأدباء» المند ٧ ص ٦٧.
- 26 سليمان الشطي: قصة «جمد» من مجموعته القصصية... «أنا الآخر»، دار النهج الجديد للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٤، ص ١١.
- 27 م. ن ص ٨.
- 28 م. ن ص ٧.
- 29 انظر: حلیم بركات، م. ن، ص ١٧٦، ١٧٧ وبعض النقاد يرى في الأم تجسيدا رمزيا للوطن المحاصر المحتل، انظر، نجمة ادريس م. ن، محمد حميد عبدالله، مجلة العربي، يوليو ١٩٩٦، ص ١١٠.
- 30 إسماعيل فهد إسماعيل: القصة المربية في الكويت، ط. الأولى ١٩٨٠، دار العودة، بيروت، ص ٤٦-٤٨.
- 31 انظر: صوفي عبدالله، المرأة في أدب طه حسين، الهلال، فبراير ١٩٦٦، ص ٣٥-٤٠.
- 32 انظر: نور شريف، المرأة في ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، أبريل - مايو - يونيو ١٩٧٦، ص ١٠٨، ١٠٩.
- 33 انظر: علي الراعي، الرواية في الوطن العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١، دار المستقبل العربي ص ٤٥٨ - ٤٦٠.
- وانظر: صوفي عبدالله، المرأة المصرية في ثلاثة أجيال عند نجيب محفوظ، الهلال، يونيو ١٩٦٦، ص ١٢٠ - ١٢٥.
- وانظر: لطيفة الزيات، المرأة في أدب نجيب محفوظ، الطبعة، أبريل ١٩٧٥، ص ١٥٢ - ١٥٤، وانظر: تعقيب عبدالرحمن أبو عوف، الطبعة مايو ١٩٧٥.
- 34 ان المرأة هنا تعيش داخل نسق إيكولوجي حيث تشيع علاقات التكافل Symbiotic relationships التي تقوم بين أفراد المجتمع. وكلمة «إيكولوجيا» مشتقة من أصل يوناني معناه «بيت» أو «ملاجأ». ولكن اللفظ في المعنى اليوناني لا يقتصر على السكن فقط، بل يشمل الأشخاص الذين يقيمون فيه وما يقومون به من مناقشات يومية من أجل العيش.

- انظر بالتفصيل: أحمد أبو زيد، محاضرات في الأنثروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص: ١٠٢، ١٠٣ - ١٠٤.
- 35 صوفي عبدالله: م. م، ص ٢٥، ٤٠.
- 36 إيمان القاضي: الرواية التصوية في بلاد الشام، الطبعة الأولى ١٩٩٢، الأهالي، دمشق، ص ٥٨.
- 37 ارتضيت كلمة «صيفة» بدلا من النزعة الإنسانية أو الأنسنة التي ارتضاها محمد أركون ترجمة لـ Humanisme انظر: كتابه: نزعة الأنسنة في الفكر العربي، ط. الأولى بيروت، دار المساق، ١٩٩٧، ص ٥ وصيفة الله، إشارة إلى ما أوجده الله تعالى في الناس من العقل المتميز به عن البهائم كالقنطرة. انظر: مفردات الراغب، تحقيق محمد خليل عمان، ط. الثانية ١٩٩٩، دار المعرفة، بيروت مادة «الصيفة» والمقصود بالقنطرة الإنسانية أو الفلسفة الإنسانية ذلك الموقف الذي يحترم الإنسان بعد ذاته وذااته، ويمتبره مركز الكون ومحور القيم. انظر م. أركون، م. ن، ص ١٠ وأشكر محمد حلمي هليل أستاذ المصطلحية في جامعة الكويت، إذ الوصول إلى هذه الصيفة هو سبيل طريف وهو ثمرة الحوار المشترك، فإنه يرجع الفضل في الاهتمام إلى صيغة تحمل الدلالات التي أعنيها على نحو ما وردت في المتن.
- 38 إسماعيل فهد إسماعيل، رواية النيل: الطعم والرائحة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا - بيروت، ص ٩٣.
- 39 م. ن، ص ٢٩٣.
- 40 م. ن، ص، ١٨٦ - ١٨٧.
- 41 انظر: أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦، دار المعارف، مصر، ص ٣٦ - ٣٧.
- 42 «النيل، الطعم والرائحة، م. م، ص ١٦٢.
- 43 م. ن، ص، ٩٢.
- 44 م. ن.
- 45 انظر: سامي سويدان، «النيل: الطعم والرائحة»، الآداب، ١٢/١١ تشرين الثاني (نوفمبر) كانون الأول (ديسمبر) سنة ٢٠٠٠، ص ٧٢.
- وهذا التحفظ - من قبل الرجل - في مقابل الجرة لدى المرأة. يصادفنا في أعمال إبداعية كثيرة «عودة الروح» والرباط المقدس، للحكيم والملازمين في الطريق». وقد لمس بشر فارس ملحوظة مهمة فيما نحن بصدد «وهو أن إشراق المرأة في حياتنا الاجتماعية شاحب، وأن معرفة الرجل المصري بنفسية المرأة قليلة. والمرأة في تلك القصة على جرة والرجل على حياء. وإن كان يعلم «بالمغامرات»، وهو يعلم بها لأن المرأة عندنا لا تزال على تحفظ ولأن حريتها ضيقة المسالك. وامرأة القصة هذه على خلاف ذلك، فكيف لا ينور رأس الرجل؟».
- أب المازني، الرسالة، ١٢ فبراير ١٩٤٠، ص ٢٧٥ ونشر في كتاب: أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية، ط. الثانية، دار المعارف، ص ١٧٥.

46	«النيل: الطعم والرائحة»، م. م.، ص ٢٩٢.
47	م. ن، ص ٣٠٠.
48	السكزية، ص ٢٤٧.
49	م. ن ص ٣١٩.
50	انظر نور شريف، م. م.، ص ١٣٣.
51	صوفي عبدالله: المرأة في ثلاثة في أجيال نجيب محفوظ، الهلال، يونيو ١٩٦٦، ص ١٢٨.
52	إسماعيل فهد إسماعيل: رواية المستقعات الضوئية ص ٤٩. وانظر: شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط. الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨، ص ١٤٧.
53	المستقعات الضوئية، ص ٩.
54	م. ن، ص ٤٨، ٤٩.
55	«النيل: الطعم والرائحة»، ١٨٨.
56	محمد أبو المعاطي أبو النجا: «النيل: الطعم والرائحة، طرق متعددة لمدينة واحدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، المجلد الرابع، والنقل من: كتاب مرسل المجمي، إسماعيل فهد إسماعيل، ارتحالات كتابية، ط. الأولى، سلسلة كتاب الرابطة، أبريل ٢٠٠١، ص ٦٨. وتلك أزمة كثير من المثقفين ممن يتوهج في أعماقهم حب الفن وتوقد مشاعره تجاه المرأة. وفي كلمات قاسم أمين ما يشف عن هذه الرؤية: «كلما أردت أن اتغيب السعادة تمثلت أمامي صورة امرأة حائزة لجمال المرأة وعقل الرجل»، محمد عماره، قاسم أمين، تحرير المرأة والتضمن الإسلامي، ط. الأولى، دار الوحدة، ١٩٨٥، بيروت ص ١٨٣.
57	إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، دار المدى، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٧٢.
58	عبدالرحمن منيف: بين الثقافة والسياسة، م. م.، ص ١٤٩.
59	أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر، م. م.، ص ٣٦، ٣٧.
60	إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، دار المدى، سوريا، ١٩٩٦، ص ٢٢.
61	شكري عزيز، ض. م. م.، ص ١٤٧.
62	إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل، دار المدى، سوريا، دمشق، ١٩٩٦، ص ٥٤.
63	م. ن، ص ٣٥.
64	الجاحظ، الحيوان، تحقيق محمد عبدالسلام هارون، ص ٥، ص ٣١٤.
65	م. ن.
66	يذهب بعض علماء الانثروبولوجيا إلى أن حياة الاستقرار كانت هي البداية الأولى لظهور الحضارة الإنسانية. وقد أعطت حياة الاستقرار للمرأة فرصة للملاحظة أحداث الطبيعة وتقليدها ومحاكاتها، وعن طريق هذه الملاحظة والمحاكاة، تمكنت المرأة مثلاً من تدجين الحبوب واستئناسها، أي أنها توصلت إلى الزراعة. أما في الحياة الرعوية، فيميل العلماء إلى إسناد مهمة استئناس الحيوانات البرية وتدجينها إلى الرجل، فالأغشال الأولى المبكرة للمجتمعات الإنسانية، أشكال كانت

- الحياة فيها تعتمد على الجمع، والاتقاط والصيد والقنص، وكان الرجل يخرج لمطاردة الحيوانات وقتصها تاركاً وراءه المرأة لترعى شؤون الأطفال.
- انظر بالتحصيل: أحمد أبو زيد، المرأة والحضارة، عالم الفكر، أبريل - مايو - يونيو ١٩٧٦، ص ٢٢، وليم هاولز، ما وراء التاريخ، ترجمة أحمد أبو زيد، دار النهضة العربية، ١٩٩٦، ص ٨٥.
- 67 انظر: الفصل الرابع من دراسة نجمة ادريس، الأجنحة والشمس، دراسة تحليلية في القصبة الكويتية، رابطة الأدباء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ١٩١.
- 68 انظر: جيمس سكوت، المقاومة بالحيلة، ترجمة إبراهيم العريس، مخايل خوري، ط. الأولى، ١٩٩٥، دار المصافي، بيروت.
- 68 (مكرر) ثريا البقصي: شموع السرايب، الكويت، دار العروبة، ١٩٩٢، ص ١٤، ١٥.
- 69 إسماعيل فهد إسماعيل: إحدائيات زمن العزلة، الكتاب الثالث الطبعة الثانية، دار الوطن أغسطس ١٩٩٦، ص ١٢٨.
- 70 م. ن، الكتاب الأول، ص ٢٢٩-٢٤٠.
- 71 م. ن، الكتاب الثالث، ص ٢٩٥.
- 72 م. ن، ص ٣٠٠ - ٣٠١.
- 73 إسماعيل فهد إسماعيل: النيل: الطعام والرائحة، م. ن، ص ١٦٢.
- 74 إسماعيل فهد إسماعيل: إحدائيات زمن العزلة، الكتاب الثاني، ص ٢٥٤.
- وعن بطولة أسرار القهندي، انظر: م. ن، الكتاب الثاني، ص ٢٢٨، والكتاب الرابع، ص ١٦٨.
- 75 انظر: على الراعي، م. ن، ص ٣٥٧.
- 76 فاطمة يوسف علي: دماء على وجه القمر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٤٦.
- 77 م. ن، ص ٤٨.
- 78 ثريا البقصي: رحيل النوافذ، مطبعة المنار، الكويت، ١٩٩٤، ص ٣٦.
- 79 انظر: نجمة ادريس م. ن، ص ٢١٢.
- 80 ليلى العثمان: الحواجز السوداء، الكويت، ط. الأولى، ١٩٩٤، ص ٢٣-٢٥.
- وانظر: نجمة ادريس: م. ن، ص ٢٥٥.
- 81 انظر: ادوارد أ. ثيريا كيان، ترجمة د. عاطف أحمد، الحرب الجانب المستتر للحدافة، الثقافة العالمية، مارس ٢٠٠١، ص ٤٩.
- 82 انظر: جوردن تيلر. ديناميات الجماعة، ترجمة مصطفى سويف، مجلة علم النفس، مجلد ٦ فبراير - مايو ١٩٥١، ص ٤١٥.
- 83 فاطمة يوسف علي: وجهها وطن، الطبعة الثانية، ٢٠٠١، مركز الحضارة العربية، ص ٤٩.
- 83 (مكرر) م. ن، ص ٥٠.
- 84 انظر: محمود رجب، فلسفة المرأة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، المعارف، مصر، ص ٣٤ - ٣٥.

85	نجمة ادريس: م. س، ص ١٦٩.
86	انظر: محمود رجب، م. س، ص ١١٤.
87	نجمة ادريس: م. س، ص ١٩٧.
88	فاطمة يوسف العلي: وجهها وطن، م. س، ص ٥٠.
89	انظر: عبدالجليل الطاهر، المشكلات الاجتماعية في حضارة متبدلة، ط. الأولى ١٩٥٣، مطبعة المعرفة، بغداد، ص ١٨٥.
90	ثرثا البقصمي: رحيل النوافذ، م. س- ص ٣١.
	انظر بريارة فيمالاك ميكولسكا، ثرثا البقصمي بين الريشة والقلم، الطبعة الأولى ١٩٩٧، غدير جاليري، ص ٦١.
91	ثرثا البقصمي: رحيل النوافذ. م. س، ص ٢٩.
92	نجمة ادريس، م. س، ص ٢١٨.
93	ثرثا البقصمي: رحيل النوافذ، م. س، ص ٢٨.
94	م. ن.
95	شكري محمد عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١، ص ٢٤٨، ١٢٧.
96	See: Hawe , Irving , Politics and the Novel , Harison Press Books , New York , 1967 p. 22 .
97	انظر: حليم بركات، م. س ، ص ٣٥٠.
98	ليلي العثمان: وسمية تفرج من البحر، دار المرد، سوريا دمشق، ط. الثالثة، ٢٠٠٠، ص ١٥٠ - ١٥١.
99	انظر: أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، م. س، ص ١٠٢ - ١٠٣.

القسم الرابع

I - حضور التراث في النص المسرحي

في الكويت

الأوهام والتناقضات

بحث: أ. د. إبراهيم عبد الله غلوم

II - قضية الغربة والاغتراب

في النص المسرحي الكويتي

بحث: أ. د. نديم معلا محمد

III - نماذج من الترجمة والاقتباس

في النص المسرحي الكويتي

بحث: أ. صدقي خطاب

حضور التراث في النص المسرحي الكويتي الأوهام والتناقضات

١- الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم (*)

١- مقدمة .. تقليب الأوهام

لن يكون دقيقاً أن أعبر عن حضور التراث في النص المسرحي بأنه من قبيل الاستدعاء أو التوظيف، أو نحو ذلك مما يدل على هامشية أدلة حضور التراث، سواء في النص أو في العرض. وقد ساد النظر إلى حضور التراث في المسرح على أنه من قبيل التوظيف والاستدعاء، بالفعل، وبما يؤكد أنه لا يعدو أن يكون تقنية عابرة، أو طريقة، أو أسلوباً يلجأ له الكاتب، أو المخرج حينما يشاء ذلك.. وحقيقة الأمر بخلاف ذلك، كما سآبين من خلال العمل على تنحية الأوهام السائدة:

أولاً: التراث ليس ماضياً

وأول ما يقبل ذلك النظر السائد إلى حضور التراث هو أن أحدا يصعب عليه الحفر في معنى المسرح دون أن يتمثل تلك الخصوصية الفاعمة المتصلة بمعلقة المسرح بالتراث.. أو بالماضي. وربما كان هذا الحضور من الهيمنة، ومن التناقض، وربما من اللامحدودية بحيث إنه يشكل الجانب اللامتجانس في معنى المسرح ودلالاته، ويحضر خطاب الماضي، أو التراث على المسرح لا كمرجع، ولا كوظيفة، ولا كزخرف، ولا كخلفية، وإنما كحركة يتشكل النص في سياقها ومن خلال فضائها بأكمله، سواء من خلال الكتابة المباشرة على مفردات الماضي التراث، أو من خلال سلسلة من التقابلات والمشاكلات، بين ما

(*) ولد في مدينة الحد في البحرين عام ١٩٥٢.

- كاتب وثائق أدبي.

- حصل على الدكتوراه في الأدب والنقد في كلية الآداب والعلوم الإنسانية من الجامعة التونسية نوفمبر ١٩٨٢.

- أستاذ النقد الحديث في جامعة البحرين.

- رئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية بجامعة البحرين.

- رئيس أسرة الأدباء والكتاب لمرور عدة.

- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب البحرين.

- رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين بين عام ١٩٩٢-١٩٩٦.

- سدر له من المؤلفات النقدية:

● القصة القصيرة في الخليج العربي، دراسة نقدية تأصيلية ١٩٨١.

● المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٨٦.

نرده إلى المفاهيم والظواهر التي يتيحها لنا الاستنباط من التراث، أو ما نرده إلى الاستعارات البلاغية التي يمنحها لنا استعمال التراث بوصفه خطاباً متماهياً أو متناصاً في خطاب النص (المسرحي).

ومن أجل توضيح هذه الصورة التي ربما بدت معقدة سأعود إلى خطاطة وضعتها تكشف اختراقات حضور مستويات الزمن في المسرح، وتوضح هذه الخطاطة أن أي منغمس انغماساً حقيقياً في المسرح يدرك أن لهذا المسرح حدين قاطعين: أحدهما يفوص في الماضي، والاخر يفوص في الواقع، وأن الحراك المتبادل بينهما هو المؤسس الحقيقي للمعنى الجوهرى في المسرح. ولم يكن المسرح في يوم من الأيام، حتى مع المسرحيات التاريخية التي تتخذ من التاريخ مجرد خلفية زاهية، أو قطعة زمنية منفصلة، يفوص في أحد الحدين دون الآخر. فإما أن يكون بهما ويكون مسرحاً، وإما لا يكون بهما فلا يكون مسرحاً.

والسؤال الذي يطرح في هذا السياق هل المعنى أو الدلالة والرؤية تتجرد لأحد الحدين، وتتجازله وحده ماضياً أو واقعاً... أم أنها تعيد صياغة العالم بمنظور رؤية قوامها تشابك الأزمنة - الماضي والحاضر والمستقبل - فوق أرضية مشتركة، ومنطقة متأججة بالصراع والتناقض وعدم التجانس ٩.. وإذا كانت هذه الأرضية أو المنطقة التي تشكل مساحة النص (المسرحي) فإننا في هذه الحالة نستطيع اختزال حد الماضي، وإن كان تاريخاً.. أو حكاية بعيدة مع حدّ الواقع، فبنية النص المتناقضة اللامتجانسة هي قوام هذا الاختزال، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الماضي يقع في بؤرة منظور صاحب ذلك النص المكتوب (المؤلف)، ولا يتموضع هذا المنظور إلا في الواقع الذي يحقق وجود المؤلف. مما يعني أن المسرح في أي عصر من العصور مهما غاب بعيداً مع الماضي، فإن ما ينجزه ليس للماضي وإنما للحاضر / الواقع.

إن هذا المعنى يقلب مفهوم الماضي بمعناه التراثي، ويجعله مقترناً بالواقع في عمود واحد، لأنه في أبسط معانيه على المسرح أحداث وشخصيات تعكس زمنها التاريخي كما تعكس زمن السارد الواقعي (المؤلف/المتلقي) إما بواسطة قانون الاستدعاء، أو الاستلham أو قانون التوظيف، أو قانون الإسقاط الطبيعي أو العكسي... وهكذا فإنه على المسرح يصاغ الماضي- وقد كان واقعاً قبل التشكل على المسرح - ليكون تشكيلاً للواقع الذي يحدث الآن، أو المستقبل الذي سيحدث في زمن السارد (المؤلف/المتلقي). وفي كل الأحوال فإن هناك بؤرة ثابتة لا تميل عنها الحساسية المسرحية وهي الواقع. وإذا افترضنا هنا الخطاطة التشكيلية لمادة المسرح كبوصلة تضم العديد من مستويات الزمن بين

ثلاثة فواصل رئيسية هي الماضي والواقع والمستقبل، فإننا سنرى مؤشر هذه البوصلة يتحرك أنى كان المصدر الأساسي للمادة الخام المكوّنة لشكل المسرحية ومادتها فقط ، لكنه سيثبت دائماً أمام مفصل الواقع ، كما يبينه الشكل التالي :



إن المكون الأساسي لحساسية النظر إلى الواقع لا يمكن افتراضه فوق حدّ منفصل عن الماضي.. فالزمن مسرح لتكوين هذه الحساسية دون قيود، أو شروط مسبقة، وهذا يعني أن الماضي لن يكون هامشياً على الإطلاق على خشبة المسرح، ولن يكون مجرد استدعاء أو توظيف، وهو ليس خلفية يتم بها تطوير النظر إلى عالم الواقع، وإنما هو سيرة، وحركة هي التاريخ ، وهو بهذا المعنى مكوّن جوهري لسلسلة من الأسباب والعلل والصور والأفكار سواء اتخذناها في نص الرواية، أو نص القصيدة، أو نص المسرحية.. وسواء نظرنا إليها فوق خشبة العرض المسرحي.. أو فوق حركة التاريخ.

ثانياً: التراث ليس أقتعة

يتوهم كثيرون أن التراث، من حيث كونه أحداثاً وشخصيات، يشكل سلسلة من الأقتعة ، يوظفها الكاتب من أجل مراوغة الرقابات المكنونة في المجتمع حول الأفكار وحرية التعبير ، وهم لذلك يفسرون انهماك عدد من الكتاب بموضوعات التراث والتاريخ والأساطير بأنه مؤشر على أزمة الحريات في المجتمعات العربية ، وهو مظهر لحضور رقابات السلطة والدين والتقاليد . واعتقد أن التفسير السابق لا يركز على فهم جوهري للمسرح ، وإنما يعتمد على فهم المسرح بوصفه موضوعات تتقاطع مع المحرمات السائدة في المجتمع، وقد ساد اعتقاد لفترة طويلة من تاريخ المسرح العربي بأن المسرح هو معالجة موضوعات السياسة والسلطة والمحرمات بوجه خاص، سواء اتصلت بالدين أو بالجنس أو بغيرها . وتوسع هذا الاعتقاد إلى الحد الذي وصل فيه فهم البعض للمسرح بأنه معالجة كل مشاكل المجتمع في آن واحد .

مثل هذه النظرة وضعت المسرح في مواجهة من دون شك أمام السلطة والقوانين والتقاليد، فتحول إلى صفوف السياسة والأيدولوجيا، ووقفت منه السياسات الثقافية مواقف مضادة، وأصبح - أي المسرح - وسيلة انتهازية في يد المصفوفات السياسية جميعها، ومن ثم قلَّ الإبداع فيه، وكثر الخطاب الأيدولوجي المتكئ على التراث، والمتستر بأفئته المختلفة من شخصيات وأحداث ورموز اقترنت باستمرار بمعنى السلطة والسلطين، وما ينضوي في ذلك من دلالات نمطية سائدة ومعروفة.

مثل هذه النظرة «النفعية» «الانتهازية» خلقت أوهاما كاذبة حول معنى المسرح أولا وحول كيفية علاقته بالتراث ثانيا .. فالمسرح هو المنبر الأوسع للأيدولوجيا وللسياسة .. والتراث هو مستودع الأفعنة، وهو المعادل الموضوعي لكل ما يجري بين ظهراني السياسة والسلطة والمواطن والمجتمع من قضايا الاستغلال والظلم وغياب الحريات ... إلخ.

وسط هذا الاعتقاد وتلك الأوهام شاعت مصطلحات «الإسقاط السياسي» و«التوظيف» و«الاستدعاء» و«التثوير» ونحوها مما اقترن باستخدام التراث على المسرح من مصطلحات استهلكها النقد الأدبي لعقود من الزمن ... وهي كلها تشير إلى أن شروط التراث تفرض هيمنتها على كيفية انبناء الخطاب في النص المسرحي ... إن خطاباً بأكمله هو خطاب التراث وشخصياته وأفئته يراد له الحضور بشكل مسبق على حضور خطاب أكثر منه تعقيداً ودقة وإشكالية وهو خطاب النص .. وهناك مساحات كبيرة تعمل في خطاب النص المسرحي لم ينظر لها النفعيون السابقون بعين الاعتبار وهي مساحات اللاشعور، والاستيهام، واختراقات العادة والمألوف، واشتغالات اللامنطق في خلق المنطق، واشتراطات أخرى لا حصر لها، تعمل جميعها كمرجع في تكوين خطاب النص بعيداً عن الاستباقات التراثية الجاهزة.

ثالثاً: التراث ليس هوية متغلقة

ارتبط مفهوم المسرح خلال مايزيد على ثلاثة عقود، وحتى الآن بشعار العودة إلى التراث من أجل خلق مسرح عربي أصيل، أو دراما ذات هوية عربية. وبينما كان الأوروبيون يستلهمون من التراث الشرقي / والعربي ما يصلح إحساسهم بالمعنى العميق والإنساني للمسرح، وما يجعلهم أكثر قدرة على امتلاك أدوات وتقنيات ومناهج تجريبية جديدة من أجل تأسيس مفهوم إنساني شامل للمسرح .. أقول بينما يحدث ذلك نجد العكس في المسرح العربي. وما شعار «ربط التراث بخلق مسرح عربي» إلا الصيغة المباشرة المعبرة عن النكوص بالمعنى الإنساني في فن المسرح ..

لقد أصبحت مشكلة المسرح العربي خلال سنوات عديدة تتلخص في الذهاب إلى التراث دون مصاحبات عقلانية ، واعتقد الجميع أن في ذلك نوعاً من التجريبية الجديدة ، خاصة أنها توافقت مع إشكالية الأصالة والمعاصرة في الثقافة العربية ، وتداعياتها في الفن- الفكر والسياسة والمجتمع والتنمية. وقد كرست العقود الثلاثة الأخيرة مقولة التراث على المسرح بوصفه ممثلاً للأصالة في مقابل القالب المسرحي الأوروبي بوصفه ممثلاً للحدثة ، وبذا جرى استلزام التراث على هذا النحو التصنيفي المتعسف ، ووضعت حلقات التراث ومساحاته في سياقات تقابلية مع قوالب مسرحية أوروبية هي في الأصل ذات سياقات تراثية في الثقافة التي تنتمي إليها .. إذ من يستطيع أن يفك علاقة المسرح اليوناني بالتراث ، أو المسرح الروماني بالتراث ، ومن يستطيع أن يجرد مسرح شكسبير من التراث والتاريخ ، أو مسرح أبسن وسترنديبرغ وبرتولد بريخت وموليير ورأسين وكورني ؟ .. وهل يستطيع أحد أن يفصل اشتغالات المخرجين المسرحيين العظام، أمثال ستانسلافسكي ومايخوولد وغيرهم، عن تراثهم المسرحي الذي قضوا عمرهم يحفرون فيه ، وينقبون في خلائاه؟

ومرة أخرى ينحرف النظر إلى التراث لأسباب غير عقلانية فوق خشية المسرح ، فوسط الخطاب المنغلق على الأيديولوجيا القومية الذي سيطر على الثقافة العربية منذ الستينيات انهمكت التطبيقات العملية في هذه الثقافة مع مقولة التراث .. فالمشروع القومي لم ينتقل إلى حيز الواقع في أية ممارسة عملية (عقلانية وديموقراطية) وإنما بدأت سلسلة إخفاقاته تتوالى .. وبدأت سلسلة من دعاوى الاشتراكية تتحول إلى سلسلة من دعاوى الليبرالية ، وفي هذا السياق وجدت مقولة التراث تربتها بحثاً في الماضي التقليدي ، وإثباتاً لإمكانات الذات القومية المتراجعة.

إن المسرح العربي - إذن - لا يذهب إلى التراث مبرراً من الاستباقيات التاريخية المنمجة في سياقات الظروف الطارئة التي مرت بها الأمة العربية ، وإنما انغمست فكرة التراث في هذه الظروف وأصبحت إحدى شروطه .. بينما هي على المسرح تخترقها شروط مغايرة ومختلفة تماماً عن شروط كونها ظرفاً تاريخياً طارئاً.

أما مسألة الشغف بإثبات الهوية العربية على المسرح فهي تتناقض مع عقلانية التجريب الذي خرجت في أوساطه أولاً .. وهي لا تتسجم مع خطاب النص الذي يتأسس على شروط متسقة ومتعارضة ، منسجمة

وغير منسجمة ، وذلك لأن الهوية فعل نشحنه به قراءتنا للنص ، إنها شحنة نملاً بها ما يسميه رولان بارت بالمساحة الفارغة الموجودة في النص . وهي لذلك طارئة .. ومتداخلة مع نشاط القراءة والتأويل المعاكسة - ربما - للنص . ومن ناحية ثانية فلن شعاعات الهوية المطروحة تتعارض مع عقل التجريب الذي يفترض إلغاء حواجز الهوية ، وحواجز المصفوفات الاجتماعية التي تصنعها رواسب المجتمع الثقافية . ومن أجل ذلك أستطيع القول أن الكم الكبير من نصوص المسرح العربي التي ذهبت إلى التراث لم تؤصل مسرحاً عربياً ، وإنما استعادت تقنيات أصالتها كشوف المسرح الأوروبي الحديث ، وخاصة عند بريخت وغيره ، والجانب الذي أصلته حقاً لا يتمثل في ابتكار تقنيات ووسائل وصور وأشكال وإنما يتمثل في وضع كمٍّ مسرحي، عُني بتفسير وقراءة التراث لا غير . ينطبق ذلك على مسرح توفيق الحكيم وسعد الله ونوس والفريد فرج ومحمود عبد الرحمن وعزالدين المدني وصالح عبد الصبور وغيرهم .

رابعاً، التراث ليس إسقاطاً

حين نقب تلك الأوهام ، ونعيد النظر في تجاربنا المسرحية ، بعيداً عن سلطتها ستبدو فكرة المسرح نقية، وهي من النقاء بحيث لا توصف .. من العمق بحيث لا تدرك .. معقدة وغير منسجمة، بحيث إنها لن تجعلنا نفرغ تماماً من قراءتها وتأويلها .. بل إنها لن تتسع لها نصوص تجربة مسرحية محددة في مجتمع ما أو محيط ما .. أما التراث في النص المسرحي فلا يمكن النظر إليه إلا بوصفه حركة في نسيج ذلك النقاء والعمق والتعقيد ، وهو حركة في نسيج الفضاء الذي يسرده النص . وسواء كان هذا التراث موجوداً أو متصافاً أو متخيلاً فإنه عرضة للتفاضل والتعارض مع تشكيلات نسيجية موازية.

سيخضع التراث - إذن - إلى عمليات تحويلية صعبة ، وشائكة ، واستعارات ، وتمثيلات ، وتعارضات لا حصر لها ستجعله يقوم بالتمثيل .. تماماً كما ستقوم أي مادة مستعمارة بمثل هذا التمثيل ، سواء ترتب على لسان هذه الشخصية أو تلك .. فالتراث لحمه داخلية من صور وأفكار ، وليست شحنة خارجية من إسقاطات التأويل والقراءة كما افترضت ذلك الكثير من النصوص المسرحية الأيديولوجية، .. ولذا تمثلته بوصفه حركة ذهنية داخل النص مكونة له مع جملة حركات ذهنية أخرى لا حصر لها.

ب - أشكال حضور هيمنة التراث حضور مسرحي أم حضور مضاد؟

ومن خلال هذه الملاحظات ، وما تبينه من أوهام حول مقولة التراث في النص المسرحي أستطيع الافتراض بإمكان الكشف عن سلسلة التناقضات المهيمنة التي خلفتها تلك الأوهام في تكوين النص المسرحي الذي أنتجته الحركة المسرحية في الكويت على مدى نصف قرن تقريباً . وهو التكوين الذي أورثنا نصوصاً لم تحتل الاستمرار ، والخلود في ذاكرة الحركة المسرحية .. لقد تحولت إلى «تراث» يصعب إحياءه أو استعادته ، ومن بين جميع ما عرفناه من النصوص المسرحية التي اخترقها حضور التراث بشكل أو بآخر ، لم يفكر أحد من المخرجين أو الممثلين في إعادة عرض نص واحد منها باستثناء مسرحية «خروف نيام نيام» لحمد الرجب التي أخرجها الفنان فؤاد الشطي في عام ١٩٨٢ بعد التدخل في إعادة صياغتها . أما بقية الأعمال فهي حبيسة ذاتها ، ودائرتها المغلقة .. وكأنها كانت وليدة ظروف طارئة ، ومؤقتة . إنها قراءات .. وتفسيرات أتت بها شحنة من خارجها ، وذهبت بها شحنة من خارجها . وهذا مصداق الوهم الذي أنتجها .

والأمر بخلاف ذلك مع نصوص المسرح الكويتي الواقعية المتمثلة بشكل خاص في أعمال صقر الرشود وعبدالعزیز السريع ، فهي أعمال تمثل التأسيس الحقيقي والخلاق لكتابة النص المسرحي في الكويت . والفريب أن هذين الكاتبين لم يخضعا لحضور التراث بوصفه مادة خام ، وإنما خضعا له بوصفه عناصر استيهامية في حركة المجتمع ، لعلنا نجدها متخفية في المواقف الاجتماعية والسلوكية والذهنية للشخصيات التي جسدها نصوص: «الحاجز» و«المخلب الكبير» و«الطين» وعنده شهادة و«ضاع النيك» و«الدرجة الرابعة».

- الحضور النمطي للتراث

ينطوي الحضور النمطي للتراث في النص المسرحي على تناقض أساسي مصدره أن نمط الحياة .. أو نمط المواقف والأحداث والأشخاص ثابت ، وأنه قبل أن يتحول في مساحة النص كان كذلك، وبعد أن تحول في النص ظل كذلك أيضاً .. إنه باستمرار مصدر للأخلاق الثابتة ، ومنبع للمواقف النهائية الحاسمة ، والمختزلة في الصيغة التي انتهى إليها قبل التحول .. وعند التحول في نسج النص . ويهذا المعنى للحضور النمطي يغدو التراث واقعاً ثابتاً وقاراً ، وليس حركة متغيرة ، فاعلة وقادرة على اختراق العلاقات ، وتكوين شبكة من التعارضات والانقسامات المكونة لبنية نص أو رؤيته .. وهو من أجل ذلك

يمنح فرصة واسعة لتمثيل التراث بشكل يكاد يكون معزولاً رغم الدلالات السطحية التي قد يؤولها النص في اتجاه الواقع .

١ - حمد الرجيب ، أحمد العدواني

الافتراضات المتناقضة للمهزلة

في نص «مهزلة في مهزلة» ١٩٤٨ ، الذي وضع فكرته حمد الرجيب وكتبه شعراً الشاعر أحمد العدواني سنجد التمثيل النمطي لشخصيات الحمقى والبلهاء في التراث العربي .. وهو التمثيل الذي سيتوسع فيه تأليف هذا النص بصورة تخترق عادة الأشياء ، ومألوفها بذات القانون الذي يكون أنماط السلوك والمواقف التي عرفت بها الشخصيات النمطية في التراث القصصي ونوادره المعروفة .. ولا يعتمد هذا القانون سوى على مجموعة من المكونات التي تهز منطق تلك الشخصيات أو المواقف هزاً يجعلها شخصيات مشوهة بقرابة ، لا مثيل لها في الواقع . إنها تتصف بالحق على نحو بالغ الشدة ، وتتصف بالجبن على نحو بالغ الشدة ، وتتصف باليخل والمنع وسوء التدبير ، وسوء الحظ ، فتبدو لذلك كله ذات تكوين هزلي ، لا يمول عليه في اتخاذ أي موقف إنساني جديد .. فهل يمكن لمثل هذه الشخصيات أن تستجيب مثلاً لدعوة النداء إلى الجهاد مع إبطال الوطن دفاعاً عن فلسطين ، كما يفترض ذلك نص «مهزلة في مهزلة» ؟

هذا السؤال يكشف بطانة التناقض التي تلتف بها مكونات نص «مهزلة في مهزلة» .. لقد ذهب إشراف الكاتبين مذهباً بعيداً في تشكيل الهزلي ، وعلى نحو فانتازي .. فاختاروا أسماء رنانة بالدلالة الهزلية «حنبل» ، المتزمت الهزلي القصير ذي البطن الضخم ، ولكنه في النص أنيق الملبس ، وجيه المنظر .. و«تنبل» الشخصية الحمقاء التي لا مضمون لها ولا عمل ولا معنى ، كما عملت المواقف في المسرحية على تشخيصه بها ... و«عرنجل» ، وهو اسم حرفه الكاتبان من الناحية اللغوية ليبدل على الهزل البالغ حتى في مشيته ... إن به عرجاً بالفعل ، ولكن عرجه عرضة لسخرية ... ممن ... ؟ من أمثال له يقع عليهم الهزء والسخرية ..

هيات المسرحية في الفصل الأول أجواء هزلية من التفريط في الأمانة التي تركها حنبل لخادمه تنبل فراح يوزع صكوكاً تدين مكتب المقاولات الذي يملكه حنبل حتى إذا عاد وجد الطامة تهلكه . كل ذلك يتم بسرعة ، وباختزال يذكرنا بطريقة الجاحظ في اختزال حيل البخلاء ، وابن الجوزي في صياغة مواقف الحمقى عند المغفلين .

أما الفصل الثاني فكونه الكاتبان من دعاوى هزلية بالشجاعة والنخوة يستعرضها تنبل لصاحبه عرنجل .. ولكن ما إن يردد :

«أجل إنني فلسطيني الحبيب

سلييل الطعن والضرب

حتى يأتي طارق يدعوهم إلى الجهاد في فلسطين ، فيمتدح عرنجل متعللا بخلفته غير السليمة ، وتبيل كذلك.

التكوين المسرحي لهذه الشخصيات نمطي ، جاهز ، ينحدر من صورة ثابتة مترددة ومستهلكة في كتب النوادر وقصص التراث ، والإثارة الخاصة بالجهاد في فلسطين والدفاع عن شرف الوطن وهي شخصيات لا تجدي في خلق مفارقة داخل بنية النص ؛ إنها على العكس تكرر الحضور المتناقض للتراث في بنية هذا النص ، وفي رؤيته . لقد جاء في كتاب «أخبار الحمقى والمغفلين» لابن الجوزي :

«قال ابن الاعرابي : الحمافة مأخوذة من حمقت السوق إذا كسدت ، فكأنه كاسد العقل والرأي ، فلا يُشاور ولا يُلتفت إليه في أمر الحرب ...» «أخبار الحمقى والمغفلين» ، لابن الجوزي - ص ٥٧ .

فإذا كان الحمقى والمغفلون لا يشاورهم أحد في أمر الحرب ، ولا يلتفت إليهم في ذلك ، فإن من السذاجة والتناقض بناء نص «مهزلة في مهزلة» على موقف افتراضي للمفارقة التي تجلت في مجيء طارق لتبيل وعرنجل ودعوتهما ومشاورتهما في أمر الجهاد والدفاع عن فلسطين.

٢ - محمد النشمي وسعد الفرج وسائم الفقعان

التراث ضد الحياة

وردت كلمة استلهم للتراث في مقدمة فتان الارتجال المسرحي الأول في الكويت وهو محمد النشمي التي كتبها لنص بعنوان «فرحة العودة» ، قدمها لأول مرة على المسرح في ١٩٦٣/٢/١١ ، ثم أعاد صياغتها ونشرها في كتاب سنة ١٩٧١م. وفيها يعبر النشمي عن دهشته، وإعجابه بماضي البحر ونضال الآباء والأجداد مع أهواله وكوارثه الطبيعية القاسية ، فقد ودع أبو عبدالله ابنه وحفيده، وبدأت رحلتها في السفر ، ولكن تهب عاصفة فتغرق السفينة وينجو عبدالله وابنه خالد ويفرح الجد بعودتهما.

يقول النشمي في مقدمة النص:

«استوحيت وقائعها من تراث ذلك الماضي المجيد ، ومن حياة أولئك الأجداد الكرام ، أعيد إلى الذاكرة حوادث قد تكون مرت مع أي شخص ، وأرسم صورة حقيقية لامجال للخيال فيها ، لنمط من الحياة فرضته الأقدار على أولئك الرجال المكافحين...»

ويقول أيضاً:

«أولئك الرجال الذين كانت حياتهم، كل يوم، استشهاده أقله التعب والشقاء، الذين في كفاحهم وجهادهم امتزج عرقهم ودمعهم ودمهم بماء البحر ... أولئك هم الذين استلهم منهم نصوص هذه المسرحية...» (فرحة العودة، ص 5)

ومن الصعب تمثل مسرحية «فرحة العودة» على أنها من قبيل الاستلهام، اللهم إلا إذا كان النشء يعني به أن بطولات البحارة التي كان يسمع بها قد أوجت له بكتابة هذا النص لا غير، والحق أن مجتمع البحر والحياة قبل النفط في الكويت ينحدر في نص «فرحة العودة» بوصفه صورة نمطية من الماضي، وسواء كان الحضور استلهاماً أو استدعاءً أو غيرهما فإن الظاهر والبيان أن لذة خاصة يعبر عنها النشء مع معاشة هذا الحضور، فالصورة الحاضرة في النص للماضي صورة الزهو بذلك الماضي، والتمجيد له ولرجاله ولبطولاته، وما فيه من قيم التكافل والمساندة. ولو أن هذه الصورة قدمت على المسرح في فترة ازدهار حياة البحر والغوص في الكويت لكانت صورة مثيرة للضحك.. فلن يقبل أحد من عمال البحر المطحونين بحياة الاستغلال الاجتماعي، وفضافة الفقر والتخلف أن تصور حياتهم على هذا النحو من الزهو والرضا، والاطمئنان.

ولكن الأمر يختلف والمسرحية تقدم في مرحلة ازدهار الاقتصاد في الكويت، وتحوّل مجتمعها إلى الرفاهية وحياة الاستهلاك التي تشكل عمى كاملاً عن مجمل التناقضات الاجتماعية.. إن حضور الصورة التراثية لحياة البحر عند النشء متناقض في كلتا الحالتين.. ففي الحال الأولى يتفارق حس الكاتب مع أوجاع المرحلة ومعاناتها.. وفي الحال الثانية يتفارق حس الكاتب مع حياة الفترة التي يكتب فيها هذا النص (فترة ازدهار الاقتصاد). ويبدو النشء - والحال هذه - وكأنه يمثل دور المؤلف في الحال الأولى.. ويمثل أدوار الشخصيات التراثية في الحال الثانية. وفي كلتا الحالتين يوجد تناقض بين الذات والموضوع. واغتراب لا يوصف من كل منهما إزاء الآخر. ولذا لا يمكن للذاكرة أن تحتفظ بمثل هذا النص.. أو أن تخلده أو تعيد استجابته للحياة.. ولو حدث أن استعاد المرء قراءة هذا النص أو مشاهدة عرضه فإنه سيكتفي فقط بالنظر إليه كصورة فوتوغرافية، ربما اقتقرت إلى الدقة المطلوبة من الناحية الواقعية / الطبيعية.

إن مشكلة التناقضات التي يجلبها الحضور النمطي للتراث هو أنه يورث سلسلة من التناقضات تبدأ بين المؤلف بوصفه ذاتاً، والتراث بوصفه موضوعاً أو مشكلة.. وتنتهي بعدم الاستجابة إلى شروط الصورة الطبيعية.. إن هذه

الصورة تظل دائماً مختلة ، ناقصة . ولا يستطيع أي كاتب أن يوفي تفاصيلها مهما كان بارعاً في التمثيل .

مثل هذا النص، وغيره يثبت أن دعاوى التلذذ بصورة التراث المتحدرة من الماضي التقليدي غير كافية وحدها لإنتاج نص مسرحي ، ومما يعزز هذه النظرة تجربة الفنان المرحوم سالم الفقمان الذي كتب نصوصاً مسرحية تقتك بها لذة بالغة بمشاهدة الصورة الطبيعية المنفصلة للماضي . منها مسرحية «النواخذة» - ١٩٧١ وه «أوه يامال» - «١٩٩٩».

في كلا النصين بناء وهمي خادع بأن [مياغة] حياة النص يمكن أن تظل مكتفية بذاتها ، دالة ، غنية بالحياة طالما كانت مغتنية بالماضي وحده وحيث لا حركة للحاضر أو المستقبل في ذلك الماضي ، ولا حركة للماضي في هذا الحاضر الذي نحن منه ، فإن تقاضاً قادحاً يقطع صلة النصين بصورة كاملة عن الحياة على المسرح .. ويمكن أن ينتمي النصان معاً بزهو كامل للفوكور ، ولكيفية استعادة الأدوات الثقافية التي ينتجها المجتمع التقليدي في الكويت . لكنها لا يمكن أن تنتمي إلى روح المسرح .. فالمسرح الذي يخادن التراث لا يمكن له أن يخون الحياة في مقابل ذلك ، والاعتقاد بأن الصورة التراثية تكفي بأشكالها ونظمها ولغتها ومساحاتها في خلق حياة متقاطعة مع الحياة التي نحن عليها إنما هو اعتقاد ميثولوجي لا عقلاني . وحضور التراث على المسرح كما سبق أن بينت لا يمكن أن يتم - بمعناه المسرحي - إلا بمصاحبات عقلانية معقدة جداً .

إن التناقض الذي سبق لي أن جسسته في مسرحية «فرحة المودة» يعود ثانية بالصورة ذاتها في «النواخذة» فالمؤلف يدخل في حالة من الاستيهام الوهمي (كالنشمي) بأنه يكتب نصاً واقمياً للمرحلة ذاتها التي يزهو بها وجدانه . وهي مرحلة البحر وحياة ما قبل النفط ، ومن ثم يعمل على تقديم أنماط من الشخصيات بينها النواخذة (بومطلق) وما يقابلها من شخصيات أخرى تعاني من ظلمه واستغلاله الاجتماعي الفاحش ، والحبكة التي تستوعب بيان سلوك الأنماط ، وما تشكله من ثقافة شعبية /تقليدية ليست من الشأن بحيث إنها يمكن أن تقيم بناءً معقداً لحياة تتقاطع مع ما تفكر فيه ، وإنما هي من البساطة بحيث لا يستطيع المؤلف من خلالها أن يزحزح دلالة الماضي عن صورته الطبيعية الثابتة ، الجامدة .

وإذا كان ذلك صحيحاً فإن أي مؤلف من هذا القبيل إنما هو أسير هلاس مع الماضي ، ورهن هديان مع لذة الانسواء إلى حقبة ، أو إلى حياة غير الحقبة أو الحياة التي يحياها . وفي ذلك تقجير لسلسلة من التناقضات كما أشرت لا يمكن ردها أو احتمالها في النص.

ولا أظن أن الفنان سعد الفرج يختلف كثيراً عن محمد النشمي وسالم الفقعان في التشبث بالحضور النمطي للماضي عندما كتب مسرحية «عشت وشفت» التي قدمت بالعامية في ١٩٦٤، ونشرها الكاتب بالفصحى في ١٩٧٥. فهو يذهب إلى الماضي ليشتيع لذة خاصة به، وليس تعيد الحضور الأول لمجتمع تقليدي عاش حياة بسيطة ومفعمة بالقناعة. ولعل هذا النص سيختلف في جانبيين:

الأول: أن سعد الفرج لا يعيد الحضور لمجتمع البحر، وإنما لمجتمع القرية الزراعية مسجلاً نمطها الثقافي الذي نراه في صراع ينشأ بين أب يتمسك بقاليد موروثه في العمل والزواج والأسرة، وابنيه (فلاح، سالم) اللذين يأخذان بأفكار جديدة يشهد المجتمع التقليدي في الكويت دخولها كالتعليم ومضامين الحداثة (دوران الأرض، وتفسير ظواهر الطبيعة ومحاولات الإنسان للوصول إلى القمر، وتحديث الإسكان في الكويت عن طريق ما يسمى بالتأمين وهو شراء بيوت المواطنين بأسعار عالية لتعويضهم، وبناء مساكن جديدة...)، كل هذه المفاهيم الجديدة تلامس مجتمع القرية فيفزع لذلك الأب «بوفلاح»، ويدخل في صراع مع أبنائه، ويحاول التأثير على زوجة ابنه وحفيده «حسين»، لكنه يفشل ويرضخ ويضطر لترديد أفكار المتعلمين من أن الأرض تدور رغماً عن أنفه.

الثاني: رغم أن المسرحية استعادت طوال الفصلين: الأول والثاني الحضور النمطي الكامل لمجتمع القرية التقليدي وبشكل ثابت، جامد، لا حركة فيه، إلا أن الفصل الثالث يذهب بالمسرحية مذهباً آخر يكسر ذلك الحضور النمطي، ذلك أن الحديث عن التعليم والزواج وتغير المفاهيم التي طرأت بعد مرور عشر سنوات على أحداث الفصلين الأول والثاني، وملامسة هذا التغير لأحداث تشير بالفعل إلى خضوع ذلك المجتمع النمطي لقانون حركة التاريخ.. (التغير الديمغرافي والاقتصادي في الكويت، التطور العلمي... إلخ). كل ذلك جعل الكاتب قادراً على أن يدفع بالحضور النمطي للماضي نحو منطقة تتزاح نحو حياة تتقاطع مع حياتنا. ولعل ذلك يفسر التعاطف المدهش الذي تثيره المسرحية مع شخصية «بوفلاح».. إنه يمثل نقطة التقاطع الحادة التي يسجل الكاتب من خلالها صيغة التعارض بين ما نحب وما نرفض، وبين ما نخضع له وما نتمرد عليه، وكأن هذه التعارضات هي كيان النمط الثقافي الجديد الذي يبشر بظهوره بوفلاح في هذه المسرحية.

إن قراءة هذا النص تكشف ما يكبده الحضور النمطي للماضي من تنازلات مضادة للمسرح ولشروط الإبداع، بينما تكشف ما يبعثه اختراق هذا الحضور، وكسر ماهو عليه من ثبات من استعادة لشروط الحياة على المسرح.. لقد

لامس سعد الفرج في فصل واحد من المسرحية (الثالث) منطقة اخترقت الحضور النمطي ، فقد ذلك إلى تأسيس درامي لا يضاهاى تماماً بالتأسيس الذي نجده في المسرحيات السابقة.. ومن ثم كانت القيمة الفنية لمسرحية «عشت وشفت» في الحركة المسرحية في الكويت.

ولعل ذلك يشير بإمكان زخحة المفهوم النمطي للتراث رغم صلابته ، حيث لا تكفي العواطف التي تشبع لنقنا بمشاهدة ما كانت عليه الصورة «الطبيعية» للماضي في خلق طاقة درامية ، نفكر من خلالها فيما ينبقي أن تكون عليه الحياة ، وإنما لابد من فهم ذلك الماضي بوصفه واقعاً يُدرك بالعلل والأسباب والأدلة ، ولابد من إدراك ذلك بوسائل وتقنيات من نقد وتحليل وحفر وتصوير تجعل من الماضي واقعاً نلامس تفاصيله في حياتنا اليومية .

وما عرضت له من نصوص المسرح في الكويت يجسد بالفعل طريقة ثابتة استهلكتها الحركة المسرحية ، وانتقلت إلى كتاب المسرحية في البحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة وعمان والسعودية . وأكد أزعـم أن التقاليد المسرحية التي ألفت عدداً لا يستهان به من النصوص المسرحية في المنطقة، تدين لإدراك غير منطقي تختلط فيه العقلانية واللاعقلانية ، كما تدين أيضاً لإحساس متناقض إزاء اختفاء ثقافة بأسرها من الحياة هي ثقافة نمط المجتمع التقليدي قبل النفط؛ هل كان التغير المتسارع، وسرعة اختفاء المجتمعات التقليدية من التوحش واللاإنسانية بحيث استوجب العزلة مع الماضي (النمطي) الكامل الحضور؟ .. أم أن هذا الماضي فقد القدرة على أن يثبت بشكل إنساني كامل أمام ضربات التغير وسرعة حركة المجتمع .. ؟

إن التوصل إلى هذين السؤالين يكشف - عندي - حجم التمارض الذي يوفره حضور الماضي النمطي في نصوص المسرح في الكويت والخليج . كما يكشف لي أن الحركة المسرحية في هذه المنطقة تنفرد بهذه الصيغة في حضور التراث لأسباب تتصل بخصوصية الثقافة، وخصوصية حركة التغير التي مرت بها على مدى نصف قرن تقريباً .

- الحضور التشاكلي للتراث

لقد كان المؤلف في الحضور النمطي للتراث متعارضاً مرتين : مرة مع النمط الذي يمثله في النص لأنه يطلق صورته من زمن مغاير متعارض . ومرة مع الزمن الذي يؤسس رسالة الحضور النمطي نفسها ، وهو زمن المؤلف المتضمن في هذه الرسالة .. وهذا ما ألخصه في أن ذلك الحضور يقتصر بشدة إلى حضور حركة التاريخ وحركة الحياة . أما

في الحضور التشاكلي للتراث في نصوص المسرح في الكويت وغيرها من دول الخليج فالتعارض مساحة مختلفة ، وتأسيس مغاير كما سأوضح .

ولتحديد ما أعنيه بالحضور التشاكلي أرى أن المعنى اللغوي المعجمي لمادة (شكل - شكل) يتأرجح بين الالتباس والتماثل أو التشابه ، والجمع بين الدالتين هو ما قصده في مفردة التشاكل ، فالذهاب إلى التراث هذه المرة سيكون من خلال خلق أجواء التماثل والتشابه بالفعل ، لكن مع تأسيس نوع من الليس ، الذي يزداد تعقيداً وحضوراً كلما توثقت صورة التشابه بين الأجواء التراثية المتخيلة ، المصطنعة ، والمؤلفة كبطانة من المادة الخام المشابهة للمادة الخام المتمثلة في أحداث تاريخية أو قصصية أو أسطورية من التراث . ويقابل توثيق عرى التشابه بين صورة التراث مصطنعة الأجواء توثيق مواز ، وهو تشابه تلك الصورة مع أحداث الواقع والحياة المعاصرة .

يتحقق الالتباس ويتعايش مع معنى التماثل - إذن - من جراء الضغط من المؤلف في اتجاه فعل التوثيق لصورتي التشابه : الأولى تشابه التراث المصطنع مع التراث المعروف في الثقافة العربية ، والثانية تشابه ذلك التراث مع الحياة الراهنة ، ويتيح هذا النوع من الحضور قدرة فائقة على التخفي بنغومة أمام سلسلة الرقابات التي يفرضها المجتمع على الحوار مع القضايا المتصلة بالسياسة ومفارقات الحكم وقضايا العدالة والحرية والمساواة ، إلى آخر ذلك مما لم تكن تسمح به الأنظمة السياسية في المنطقة في مراحل التزمت والانغلاق .

قد لا يبدو التراث معنياً بالتسجيل ، أو إعادة الصياغة والاستجابة للإدراك والفهم وإنما المعنى هو الواقع ، لكن مع ذلك فإن اصطناع أجواء التراث لا تتم دون أن يصاحبها تعايش كاف مع أجوائه ، الأمر الذي يفسح في المجال لظهور عمليات شائكة من التناصات العديدة ومسط هذا الإجراء مع قصص التراث الحقيقية سواء من «ألف ليلة وليلة» أو من «كليلة ودمنة» (في حالة مسرح الطفل خاصة) أو من الحكايات الشعبية والأساطير وأحداث التاريخ في حقب مختلفة .

وأول ما يؤسس لهذا النوع من الحضور للتراث في المسرح الكويتي هو نص «خروف نيام نيام» لحمد الرجب الذي نشره في مجلة «البعثة» في عام ١٩٤٩ ، وحين بدأ ازدهار المسرحية الواقعية التحليلية في الكويت ، اتخذت من حياة الأسرة والواقع الاجتماعي أرضية خصبة لفهم الحياة واقعاً ومستقبلاً كما في نصوص عبدالعزيز السريع وصقر الرشود ، لكن ما إن بدأ كتاب المسرحية في الكويت يدفعون بالسياسة والقضايا الملتبسة بالعلاقة بين المواطن والسلطة على

المسرح، حتى وجدوا أنفسهم يستعيدون حضور أجواء حمد الرجب في «خروف نيام نيام» التي كتبها في مناخ الصمت السياسي، وترقب ما سيحدث لحركة القوى الوطنية في الخمسينيات، ومن الكتاب الذين انهمكوا في هذه العودة حسن يعقوب العلي ، في مسرحيته «عشاق حبيبة» - ١٩٧٧ والثالث - ١٩٧٨ .

في المسرحية الأولى أوجد المؤلف قصة حب بين «حبيبة» وابن عمها وسط أطماع أبناء العمومة، الذين يختلفون ويصطرون فيما بينهم ، وأطماع الحاكم الصليبي ، ومساعدته اليهودي الذين يتسابقون جميعاً للحصول على ثروتها .. ويتمكن البطل أحمد بمساعدة القاضي الشامي من كشف مؤامرات اليهودي وإضعاف الحاكم الصليبي فنتهيأ فرصة لانتصاره ، لكنها تضيق وسط خلاف أبناء العم وعدم إدراكهم للمسؤولية المصيرية المشتركة .

وإذا كانت قضايا الصراع العربي - العربي والعربي - الاسرائيلي واضحة في الحبكة السابقة ، فإن قضايا العدل وسوء استخدام السلطة ستكون سافرة في المسرحية الثانية «الثالث» . فهذه المسرحية تعيد أجواء جديدة لقصة «أبو الحسن المغفل» التي وظفها مارون النقاش ثم سعد الله ونوس في «الملك هو الملك» .. حيث يستعيد المؤلف لها أجواء مشابهة جاعلاً لأحداثها خطأ موازياً لأحداث الواقع ، مثبتاً أن دعاوى العدل التي ترفعها السلطة أمام المواطن لا تعرف الرحمة أبداً .

وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة في كتابة النص قد انتقلت إلى كتاب آخرين في مجتمعات الخليج ، كما انتقلت بقوة إلى كتابة النص الدرامي للتلفزيون فإن النموذج الأمثل لها في الحركة المسرحية في الكويت يظل ماثلاً في نص «خروف نيام .. نيام» لحمد الرجب ، فهو أول من طرح حيلتها القائمة على التشاكل ، وتقنياتها القائمة على نسج سلسلة من التناقضات التراثية والكتابة لشذرات تتعد من مصادر عديدة من التراث ، وتتسجم في خلق بطلانة التشاكل التي عرضت لها منذ قليل ، وهو بعد ذلك أول من جعل هذا النوع من المادة الخام مساحة لكتابة ما يمكن كتابته حول السيادة ونظام الحكم بشكل خاص .

والمشكلة التي يجسمها هذا النوع من الحضور للتراث هو انهماكه الشديد في صناعة متناقضين ، متضادين ، فهو يصر على تقريب المشابهة بين التراث وأجواء النص وشخصياته وحبكته ، كما أنه يصر على أن يجعل لهذه الأجواء كلها قدرة على تشكيل خطاب يتماثل مع خطاب الواقع المعاصر ... ونتيجة لذلك فإن النصوص المنشغلة بمثل ذلك تكون عرضة لأن تستنسخ المطابقة مع التراث، فتبدو محاكية لقصص وأحداث تاريخية تستبدل فيها

الشخصيات والأسماء بشخصيات وأسماء أخرى .. أو تمتسخ فيها المطابقة مع رؤية العصر بما يقيد حركة النص وحبكة الفعل الدرامي . ومن هنا اعتبر حضور التراث في هذا النمط من كتابة النصوص مقيداً ، ومستصياً من الناحية الإبداعية . ولا يمكن التحرر من ذلك إلا بتحرير حضور التراث من قيود الصنعة والاستسناخ، وإطلاق المساحة الكاملة لتشكيل عالم يضغ الحياة بما فيها من اختلاف وتنوع ، وما فيها من عقلانية ولاعقلانية، ومن تاريخ وحقيقة وخرافة (رواية «أولاد حارثاء» المعروفة لنجيب محفوظ من الأمثلة الدقيقة على ذلك) .

في «خروف نيام نيام» تتزاح صنعة الصياغة الاستيهامية للتراث والتي تبدأ آلياتها من اختيار الأسماء وتحديد الشخصيات . فهناك عدد من الوزراء الذين لا أسماء لهم ، وهناك ملك ، وهمر الزمان رئيس الحرس .. وأسماء أخرى من قبيل قهوة الأنس ، وجزواق الوق، والشمعدان ونحوها من الأسماء ذات الدلالة المباشرة بالحالة الاجتماعية والنفسية والسياسية التي تتعذر من الحكايات الشعبية .

ومن آليات المطابقة المتشاكلة مع التراث الحبكة القائمة على الحيلة والمفارقة ... فقد دبر الملك الحيلة مرتين : مرة عندما أطلق خروفاً في المدينة وسماه الشمعدان ، واتفق مع صاحب نعجة ليتقدم إلى وزرائه شاكياً اعتداء الخروف على نعجته ، فدافعوا عن خروف الملك ، وظلموا صاحب النعجة ، وأثاروا هياج الناس إرضاء لخروف الملك ، وبذا اكتشف أخلاق وزرائه ونفاقهم، بينما كان قد اتخذهم لإسماع الشعب . أما المرة الثانية فتأتي في بطانة الأولى ، وذلك عندما تذكر الملك مع وزيره ودخل قهوة الأنس والتقى بشخصية تحمل الاسم ذاته الذي وضعه للخروف وهو الشمعدان ، وأعجب الملك بشجاعة هذا الرجل وتهكمه وجراته ، فدعاه إلى القصر ، وكشف له حيلته مع الوزراء ، الذين أقالهم جميعاً .

لقد خلقت الحيلة المزوجة سلسلة من المفارقات ، وأشاعت أجواء من السخرية والتهكم ، وأهم من ذلك أنها تطابقت مع قصص ألف ليلة وليلة إلى حد أن القارئ لا يشك في أنها استسناخ كامل لموتيفاتها المعروفة ، لكن مع ذلك فإن مطابقة حمد الرقيب تلك الانزياحات الظاهرة لقصص الليالي مع مشكلة الحكم ونزاهة الحاكم هي من الواضح بحيث إن الكاتب يكوّن منها رؤيته المفسرة؛ وهي أن جوهر تلك المشكلة أخلاقي محض ، فقد توصل الملك بعد إعمال حيلته إلى أن مشكلة وزرائه هي في حاجتهم إلى الأخلاق. أما هو بوصفه حاكماً فقد أظهرت الحيلة نزاهته ، وجعلت «الشمعدان» الشخصية الساخرة ، الناقدة التي لم يكن يعجبها في الحياة شيء، تعبر عن دهشتها وإعجابها بعدل الملك وحيه لشعبه .

وعندي أن المطابقة المتفارقة لأجواء قصص التراث من ناحية ولأجواء قضايا الحكم في الواقع الراهن قد ضيق مساحة رؤية الكاتب وقيد تأملاته .. بل إن هذه المطابقة هي التي تقف وراء تنحية الكاتب لمشكلة استبداد السلطة إلى الوازع الاخلاقي وحده لا الثقافة النسقية برمتها .

- الحضور النسقي للتراث

حين نحدد مفهوم النسق الذي أضمنه في مشهد حضور التراث في المسرح ، وخاصة في تجربة نصوص الحركة المسرحية في الكويت، سيكون من السهل علينا أن نكشف مساحة جديدة ، وحيوية لحضور التراث ، ترينا كيف يتجاوز النص عبر هذا النوع من الكتابة الصيغة النمطية ، والصيغة التشاكلية اللتين عرضت لهما فيما سبق.

إن النسق هو المنبع الخاص بالتصورات والمفاهيم المهيمنة التي تتحدر من نظام يكونها ويرتب حضورها في أفكار الناس من اللفة ومن الأخلاق والتراث والدين والفنون والآداب ... إلخ، ولما كان التراث لا ينحصر في نصوص محددة وتقاليد أو عادات أو قصص وإنما هو يشمل النظام الكامل للحياة الذي يتأسس عبر تراكم طويل فإنه - أي التراث - يصبح واحداً من أهم مصادر التصورات النسقية حول السلطة والعصبية والقرابة ونحوها ، وتؤسس هذه التصورات شبكة من الرموز والمفردات التي تعبر - على رغم كونها أجزاء مختزلة - عن تصورات ومفاهيم مهيمنة تتشكل في المخيلة وطرق التفكير بغفاء ناعم ، لكنها تعمل على تشكيل الرؤية للعالم ، وتحديد المواقف والسلوكات والعادات وطريقة اختيار شبكة الرموز التي تحتمي بها جميعها .

ولما كان النسق مبنياً على أساس التراكم فإن اجتهد الكتابة يستبعد النظر إلى التراث كوحدة زمنية منفصلة ، أو التأمل في أحداث التاريخ بوصفها حقائق ثابتة .. إن القصص والأساطير والتاريخ وما تعج به من أسماء ورموز عرضة لسلسلة من القراءات، وهي مساحة شاسعة لممارسة إعادة النظر في منعطقات حركة التاريخ . ولذا لم يعد مشروطاً بالتطابق بين الواقع المعاصر والتراث أو العكس، وإنما الشروط قد ينحصر في تفكيك النسق كما يتمثل ذلك في بعض الأعمال الروائية والمسرحية الراسخة ، وقد ينحصر في قراءة كيفية هيمنة النسق ، وبيان استمراريته ، ومسرحية «تزيلات» لمهدي الصايغ أحد الأمثلة على ذلك ، فهي تصف كيفية التحول من أقسام الفومس إلى أقسام النقط ، وتوظف لذلك تقنية التفرغيب الملحمي، والمسرح داخل المسرح من أجل اختراق تقمص الأوار ، والحفر في تاريخ النمط الجديد لـ «النوخدة» في عهد النقط وهو عبدالله العريشان من أجل أن يكون الماضي وسيلة للحكم على الحاضر ، والعكس أيضاً .

وربما أوغل حضور النسق في النص المسرحي عبر مفرداته التي تختزله ، وتجمع صفاته عندما انتقلت عبر السنين والعصور ، وتشكلت في أسماء ورموز محملة بنسقية التراث ، وبصورة تكاد تكون مترسبة كقطع فسيفسائية متشذرة في حركة ذهن الكاتب . واعتقد أن الكاتب سليمان الحزامي ينشغل باختبار تجربة ينبغي التوقف عندها في هذا السياق . لقد كتب من المسرحيات ، مدينة بلا عقول (١٩٧١)، القادم (١٩٧٨)، امرأة لا تريد أن تموت (١٩٧٨) ، يوم الطين (١٩٨٣)، المسألة (١٩٨٣) ، الليلة الثانية بعد الألف (١٩٩٨)، بداية البداية (١٩٨٩) ، بداية النهاية (٢٠٠١)، وعلى الرغم من استعارات الكاتب المباشرة وغير المباشرة من مسرح العبث في هذه النصوص، إلا أن التأمل فيها من زاوية الحضور النسقي للتراث يكشف عن اجتهاد ينفرد به سليمان الحزامي من بين سائر كتاب النص المسرحي في الكويت .

سنجد في مسرحية «القادم» ، عقدة الانتظار والترقب السائدة في مسرح العبث والتمرد ، وهي عقدة مفتوحة عادة لحراك الرؤية الذهنية والفلسفية ، ولتقنيات تصاحب القارئ أو المتفرج في رحلة بحثية معقدة ، كما هي حال شخصيات هذه المسرحية . إنهم ينتظرون قادماً لا اسم له ، لا ملامح ولا هوية .. لكنه قادم يرتبط بكل ما يفكرون فيه وما يحلمون به ، وما يختصمون من أجله . بل إنه قد لا يرتبط بذلك في حالات التناقض العبثي التي تتعطف معها حواراتهم في أحيان كثيرة .. والسؤال الذي أطرحه: أين مكن نسقية التراث في هذه الأجواء ؟

إنه في تقديري، يقع في الفضاء الدلالي للمكان ، وأسماء الشخصيات .. هالفة ذهنية، وربما ذهانية، تتحدث عن انتظار ، وقادم سيأتي ، لكن المكان يختزله الكاتب في الوصف التالي :

«صحراء قاحلة، من بعيد تبدو ظلال خميلة من الأشجار توحى بوجود الظل في الحياة . في الجانب الأيمن من المنصة نبات صحراوي ذو أشواك .. في الجانب الأيسر من المنصة فرع لشجرة مزهرة تحط عليها مجموعة من الفراشات .. الأفق يبدو من بعيد ذا لون هادئ جميل يميل إلى الاخضرار . يوجد مدخل واحد فقط من اليمين . الوقت قبيل الغروب .. الإضاءة تجمع بين اللون الأبيض والأصفر والأحمر كقرص الشمس ..»

إن الدلالة المكتظة في مفردة الصحراء القاحلة، نسقية، لأنها تفرض هيمنة اللامتاهي ، والأبدية ، والحتمية وهي المعاني المرادفة عادة لما يفرضه الواقع من استبعاد يحطم أحلام الانتظار والبحث والترقب . ولا تكاد مفردة الصحراء القاحلة تستيق الإحساس بعدم وجود قادم بشكل نهائي .. حتى

نلاحظ أن الكاتب قد أشاع مفردات هامشية تحيي ، أو تبرز فكرة القادم الآتي منها : الظلال ، الخميعة ، الظل في الحياة ، فرع شجرة مزهرة ، مجموعة من الفراشات ، لون هاديء جميل يميل إلى الاخضرار ، قبيل الغروب ، الإضاءة الملونة كقرص الشمس .. كل هذه أجواء تقع وسط أجواء لن يراوح الصراع بينها احتمال يذكر لمجيء قادم ، وخاصة عندما يقذف الكاتب بشخصياته وحواراتها .. فالشخصيات مجرد أسماء ، حوارها لا يدل عليها : الشاعر اليائس من الانتظار ، وحجر ، وكعب ، والطريد ، وثعلبة ، وهي شخصيات متناصلة من فضاء الصحراء .. لا يشبع دلالاتها أن تلهج بحوار ذهني أو جمل شعرية .. لأن حوارها يمكن أن يستبدل فيما بينها دون أن يضير ذلك مَنَمَت الدلالة .. فالغاية هي إشباع فضاء الدلالة باللاجدوى والحمية والتناقض والفراغ .. مادامت الحقيقة هي أن الملوك يشبهون بعضهم .. وأن السيدات والسادة منسيون في أقبية التاريخ، يحلمون في بحر من الكسل والتراخي والانتظار . وسأجتزئ جانباً من النص أرى أنه يشير بقوة إلى الدلالة النسقية ، المصاحبة للمفردات المتحدرة من التراث :

«يجلسون ينتظرون

وجه القادم السعيد

ويسألون .. من هو

كل الملوك يشبهون بعضهم

هم يعرفون

لكن القادم المرتقب

من يكون .. هم يسألون

نحن أبناء هذا اليوم

لم نره

لأننا .. لأننا

لأننا نحب النوم

سيداتي .. سادتي

هل تعرفون الخيال ..

أنتم تتخيلون

وفي عالم آخر تفكرون

القادم من الشمال

وكيف يكون .. وتسالون

هل يعرف المعجزات

أنتم أبناء .. هذا اليوم

أنتم لا تدرون

لكن «من رآوه قالوا

إنه يصنع المعجزات

.....

هل تعلمون

أن القادم إنسان

وأنه .. وأنه

جل شأنه

يكره الملوك والأحلام

وقوم الانتظار .. مازالوا ينتظرون

المسافر القادم كالأقدار

والسؤال نفس السؤال

متى يصل القادم

(انظر: القادم ص ١٩ - ٢٠).

إن العنف الرمزي في النص السابق يتجلى أساساً في عدد من الجمل النسقية المحملة بالتراكم ، والتي تشترط امتثال المرجعية التراثية بقوة لا هودة فيها . ومن هذه الجمل : «الملوك يشبهون بعضهم» «المسافر القادم كالأقدار» .. هالأولى تختزل عنف الواقع وراهنيته الأبدية ، والثانية تختزل دلالة القادم المجهول .. وهي الدلالة المتطابقة مع ما يؤسس الهيمنة النسقية في الحياة من مفردات أتى عليها النص مثل: النوم ، واليأس ، والانتظار ، والترقب ... إلخ وهذا فإن النص يختزل من مفرداته المحددة نظرة عبثية مسرفة . فالواقع هو ملوك يشبهون بعضهم .. والحلم قادم كالأقدار .. وأعنف ما في هذه النظرة العبثية هو أن دلالة الحلم قد تكون في صف يحوّل تراكم ما يأتي به القدر إلى الملوك الذين يشبهون بعضهم .

وفي نصوص أخرى سينذهب الحزامي إلى التاريخ من منظور يميل صياغة تقاليد كتابة التاريخ ، وتأسيس المنظور في مثل هذه الحالة لا يمكن تبرئته من محاولة إشباع الأنساق المكرسة ، والحفر بما يعمّق كونها سبيكة في طريقة تفكيرنا وتفسيرنا للحياة التي نعيشها اليوم ، أو نجترى من خلالها على مغامرة تحريك التاريخ .. ولعل مسرحية «بداية البداية» أحد النصوص التي تشير إلى ذلك ، فهو لا يبدو أن يكون قراءة نسقية لتراجيديا الشاعر أبي الطيب المتبني ، وأعني بالقراءة النسقية تلك التي تكرر عنف

الشاعر «الرمز» ، وتجعل من رمزيته في الثقافة العربية امتداداً ميثولوجياً حاضراً في جميع العصور ، وقراءة الحزامي للمنتبى بوصفه شاعراً موحداً للأمة العربية ومناضلاً من أجل المحافظة على الروح العربية ، وإعادة الخلافة للعرب وحدهم ، وإبعاد الأعاجم الذين شوهوا الحكم في الولايات العربية .. هذه القراءة تشيّد التراكم من مرجعية نسقية في إدراك فكرة القومية .. والعروبة أولاً ، كما تشيّد ثانياً من أسطورة الشاعر التي تفتح لتكريس رمزية الشاعر الفحل (لتفصيل الفهم في هذا المعنى يمكن الرجوع إلى كتاب الدكتور عبدالله الغدامي «النقد الثقافي» الذي سجل حالة الشاعر بوصفه رمزاً نسقياً في الثقافة العربية) .

وقد شغلت أحداث التاريخ ومسرحتها بقية نصوص سليمان الحزامي ، وطرح في مقدمة مسرحيته «يوم الطين» السؤال التالي :

هل يمكن استخدام الحدث التاريخي كعمل مسرحي ، وإلى أي مدى؟
وكانت إجابته، في المقدمة ذاتها، تؤكد على أن التاريخ حقائق ثابتة، وأن العمل الدرامي لا بد له من الحذر والدقة بين الحذف والإضافة في تطويع تلك الحقائق .. وأنه لا بد من القراءة المكثفة .. وهو يشترط ذلك، كي لا يقع الكاتب في مطب «مسرحة الحدث» كما هو في كتب التاريخ ، مؤكداً أن التعامل مع الحقائق التاريخية يختلف عن التعامل مع الأنماط والنوازع البشرية والإنسانية .

(انظر : مقدمة يوم الطين ، ص ٧)

لكن هذه المقدمة لا تتجاوب مع ممارسة الكاتب في النص ، ذلك لأن «يوم الطين» تحكي وقائع قصصية حول انهيار دولة الملك المعتمد بن عباد ، ولا تذهب في حكايتها نحو استنار النوازع البشرية والأنماط الإنسانية كما ذكر الكاتب ، وإنما تخضع للنسقية المتحدرة حول المرأة ودورها الكيدي ، الذي يعتمد الحيلة والديسمة والغيرة ، ويستغل الدوافع الأيروسية ، وكان سقوط الدولة لم يرتب أي عوامل سوى ما صنعه «اعتماد» بخيانتها وديسيتها للمعتمد، وما فعلته «يسرى» القبطية المتواطئة مع الحكم الأسباني . كلاهما دبرتا الاستحواذ الأيروسي بالمعتمد بن عباد حتى أضعفه ذلك وقاده للسقوط . وليس في النص ما يثير دلالة درامية ذات معنى خاص .. فالوقائع مرتبة وفق بناء قصصي عادي . وأعظم ما فيه هو نهاية المعتمد بن عباد في المشاهد الأخيرة . هذه النهاية ترسخ عمق الصورة الرمزية /النسقية للمرأة ممثلة في «اعتماد» التي تركت زوجها وانضمت للمنتصر الجديد ، متكررة لذكريات حب ابن عباد ، وما صنعه من أجلها ، وخاصة ذكرى «يوم الطين» الذي رأت فيه الأعمال يفوضون بأقدامهم في الطين فتمنت أن تخوض بقدميها في الطين

مثلهم ، فما كان من المعتمد إلا أن جهّز لها طيناً من نوع آخر .. هو التبن المخلوط بالمسك والدهن والزعفران .. فكان هذا يوم الطيب لا يوم الطين .. أما نهاية ابن عباد أمام خيانة زوجته ، وتكرها فقد كان «يوم الطين» فعلاً .. ولعل اختيار الكاتب هذه العبارة اسماً للمسرحية يعود إلى مستوى الدلالة فيها ، ولذة قراءة الكاتب لها، وعلى نحو شحذ فيها أمضى المعاني التيسقية المستجمة في قصص وحكايات سائس النساء .

وفي مسرحية «بداية النهاية» يلجأ الحزامي إلى الفانتازيا ، فيستحضر المؤرخ الجبرتي ، ويطوف به داخل مدينة يتحكم في مصائرنا حاكم مستبد بشعبه .. يثور الشعب، ويقف الجبرتي شاهداً على أن بداية النهاية لهذا الحاكم قد بدأت بالفعل.

ويظل حضور الحكام والملوك في مسرحيات سليمان الحزامي محتشداً بنسقية استبدادية متحدة من التراث ، ومتقاطعة مع العصر أحياناً ، ولعله في مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» يقترب أكثر من حكايات ألف ليلة وليلة ، وما تشبع به من مفاهيم نسقية ، خاصة في الحكم والسلطة والصراع بين هيمنة الرجل وهيمنة المرأة (نسق الذكورة ، نسق الأنوثة) . وإذا كانت المخيلة لدى شهرزاد في الأسطورة أداة وحكمة (معرفة) استطاعت أن تقوِّض بواسطتها نسق الذكورة (شهريار) وتعيد الصواب إلى حياة بنات جنسها من النساء، فإن المخيلة لدى شهريار في مسرحية سليمان الحزامي قد صنعت أسطورة موازية لشهريار جديد ، يضمه المؤلف في موضع شهرزاد في الأسطورة القديمة .. إنه ذلك الصعلوك صاحب الحكمة (المعرفة) ووارث الحياة ، وخدين الحب والحلم .. أما شهرزاد فتكون الوارثة لموقع شهريار في الأسطورة القديمة ، إنها تلك المريضة بالانتقام والرغبة في التحرر من الحب والحلم .. ترث الحكم من بعيد ، كما يرث الملوك حكمهم .. ويجعلها الكاتب تمثل سلالة من النساء : الملكة التي تواجهها الحكمة فتكشف علة مرضها وتسقطها وتنجيها . وغزلان التي تواجهها الحكمة ذاتها فتسقطها وتنجيها . وأخيراً شهرزاد التي يتكرر لها ظهور شهريار صاحب الحكمة فينجيها، ويدلها على سرّ الحب ، ويعيد لها أحلامها وقدرتها على النوم..

وإذن فإن الملكة هي هي في المستويات الثلاثة التي وزع عليها الكاتب قصة الصراع بين الذكورة والأنوثة .. كما أن شهريار هو هو.. وإن ظهر بتسميات مختلفة (الحكيم) (جلال) (شهريار) وبالترتيب النسقي نفسه (على صعيد الأنوثة) (الملكة، غزلان، شهرزاد) لكن على رغم ذلك يبقى العنصر المشترك، بين الأسطورة القديمة والصيغة المقولية المقترحة في مسرحية سليمان

الحزامي، هو كيفية هدم نسق وبناء نسق فوق أنقاضه .. فإذا كانت شهرزاد المنتقمة قد قوّضت نسق الذكورة ورمزها بالحكايات والخيال .. فإن شهریار المنتقم يقوِّض هو الآخر عرش الأنوثة المستبدّة ورمزها بالمخيلة . ولنتأمل ما يقول في المقطع التالي:

«ناجي : لا يامولاتي .. أنا لست حكيماً .. ولم أدرس التطبيب ، لكنني خائف عليك من المؤامرات ومن وجود أكثر من خيبر بين حاشيتك .. فحكيت لك ما كان يدور في بلدك ..

شهرزاد : ماذا تعني ؟

ناجي : إنه الخيال ... نعم الخيال يا مولاتي ... إنه خيال ولكنه قد يحدث في أي مكان .. وفي أي زمان
شهرزاد : وهل لي أن أوقف ذلك ؟

ناجي : نعم يا مولاتي ... بالحب ... بالمعرفة ... بالعطاء أكثر من الأخذ ... بالعدل ... بالمساواة ..

(الليلة الثانية بعد الألف ، الحزامي، ص ٥٢).

والحق أنني لا أرى في قلب الصيفة النسقية المهيمنة من الذكورة إلى الأنوثة ما يؤسس معرفة أو حدساً بمعرفة على الأقل ، وإنما أرى فيه رياضة ذهنية تنتمي إلى هوس الكتابة على هامش حضور التراث، بكافة المعادلات والاحتمالات الممكنة ، بصرف النظر عما إذا كانت دالة وناضجة بالدراما المتقاطعة مع الحياة . وقد سبق الحزامي كتاب كثيرون أغوتهم لوثة تقليب أسطورة شهرزاد، وافترض فراغات يمكن أن تخترقها هذه الأسطورة .. وتعيد إمكانات الكتابة المتجددة في المساحات الفارغة التي فجرتها تلك الأسطورة .. وكلما اكتشف الكتاب تلك الفراغات أسس المزيد من التراكم لنمو الدلالة النسقية في أسطورة شهرزاد.

وتحفل تجارب كتابة النص المسرحي في الكويت بنصوص يكفي، لكي تتضاف إلى تراث الحضور النسقي للتراث، أن تكون معنية عناية خاصة بضبط الحكمة وصنعتها .. وضبط لغة الحوار ، والتمكن من بلاغته المتصلة اتصالاً وثيقاً بالذوق العام ، والتقاليد الثابتة في الحياة المتسرّبة لسنين طويلة ، عبر اللهجة الدارجة ، ورهافة تمييزها عن الثقافة السائدة .. وقد عبر عن ذلك نص مسرحي مهم بعنوان: «طار برزقه» لكاتبة حديثة العهد بالتجربة المسرحية وهي فطامي زيد العطار.

في هذا النص حبكة هزلية مزدوجة مصدرها موقف المفارقة ، وما فيه من جماليات مدهشة ولغة الحوار وما فيه من استجابة تلقائية، وعفوية مكرّسة

لفكرة نسقية دقيقة ، غير ظاهرة في النص، وهي أن الثقافة تمتلك وسائل ومبررات كافية للقول إن التخريب والتناقض والصراع ظواهر يتواطأ المجتمع على إبقائها ، وترتيب استمرارها بتسليم مطلق.

لقد أثبتت جماليات حبكة المفارقة قبولاً غريباً بتحول ابن العائلة الفنية إلى شحاذ يسأل الناس الرزق .. وقد بدأ ذلك مرتبطاً بقصة حب لابنة كبير الشحاذين ، ورضوخ خلف ابن التاجر لشرط يصوغه رئيس الشحاذين فيكسو به حبكة النص بواقعة من أهم جماليات الكوميديا الهزلية في هذه المسرحية ، وهو أن يصبح شحاذاً حتى يضمن مستقبل ابنته . وتتناسل من هذا الشرط سلسلة مفارقات موازية مدهشة بالفعل ، ومصدر دهشتها أنها تلامس قاعاً عميقاً فيما نفكر فيه دون أن نظهره ، وهو أن ثروات طائلة نرى حولها ما حولها دون أن نتعرف بأن مصدرها الاحتيال .. ومن أبرج المفارقات التي كسرت حافة التوقع في نهاية النص أن «خلف» يتحول بصورة جذرية إلى شحاذ محترف ، ويتخلى عن حبه لمائشة .. وحتى أصوله وجذوره الاجتماعية يتخلى عنها بمنطق عبثت عنه الكاتبة بقولها على لسان خلف :

«ناجي : تبـيها ؟ أنت يا خلت! أنت يا ولد الأصل والفصل .. تبـي بنت الطرار ؟»

خلف : ماخذ يدري اشكنا قبل لا نكون عيال أصل وفصل
(طار برزقه ، فطامي المطار ، ص ١٢)

ومن غير أن أستطرد في بحث جماليات حبكة هذا النص .. ولغة حوار ؛ فإني أرى بأن الكاتبة قد فجرت مساحة لظهور الراسب الثقافي الذي ينحدر من قصص الشحاذين والمياريين والشطار في التراث العربي ، ليتجسد لا بوصفه حكاية من ذلك التراث ، وإنما بوصفه عنصراً فاعلاً في تفسير ما نرى حولنا من ظواهر الثروة والفقر.

إن هذا النص يثبت أن الحبكة المحكمة المتحدرة من إرث خفي وبعيد يمكن أن تكون مفسرة بشكل منطقي لما لا نقرُّ بالاعتراف بمنطقته .. ولعلنا نراه «فانتازياً» لا تتسجم مع حدود فهمنا للتحويلات .. بينما حدوثه، وفق سيرورة يراكمها تراث بعيد يتسلل في مفاهيمنا من دون أن نعي ذلك .. كافٍ لإضفاء الواقعية على ما أظهرته المسرحية من هزل الفانتازيا.

ولم يكن هذا العمق الذي حفّت به مسرحية «طار برزقه» مستمراً في تجربة فطامي المطار ، لقد كتبت ثلاثة نصوص أخرى (على سيف الكويت ، وفي قلب القنديل ، وصندوق أمينة) لكن لم تكن في الاتجاه الذي حفر فيه نصها الأول .. بل إن نصها الأول هذا لم يستوقف لدى الكاتبة ثغرة هامة

خاصة بتطوير تقنية الكتابة في «طار برزقه» ، وهي أنها نص كان يمكن أن يظل في مصاف الحكايات العادية التقليدية لو لم تلمسه رؤية المخرج واختبارات خشبة المسرح .. ذلك أنها حين عرضت بإخراج جهاد العطار (المسرح الشعبي - عام ٢٠٠١) انطلقت من خلالها قراءة معمقة حوّلت الاحتيال عبر مهنة التسوّل والشطارة إلى شبكة مجتمعية واسعة ينخرط فيها الجميع ، وينكشف فيها تواطؤ الجميع ضد الجميع.

إن مفهوم النسقية يعدّنا بوسيلة لتقويم العديد من نصوص المسرح العربي، والمسرح في الكويت بوجه خاص ، وما عرضت له من أمثلة تكشف ضفتي أو حافتي مسار اشتغال النسقية .. فالتنصوص أمثلة على أن المسرح عرضة لاختراقات عنيفة ، مثلها مثل الأشكال الثقافية الأخرى التي باتت مستودعاً للعديد من المفاهيم المنقولة من مرجعياتها التراثية الأولى ، والمتفاعلة بتركيبتها على مدى سنين طويلة ، ومن النادر أن نجد نصوصاً تحرر مساحتها من تلك الاختراقات ، ولعلّي لا أبالغ حين أقول إن الحضور النسقي للتراث يكون في الغالب خفياً متسللاً بنعومة لا يمكن اكتشافها إلا عبر تحليلات دقيقة لأشكال متعددة من الخطاب توازي خطاب النص المسرحي .. ومن هنا لم أستبعد - كما ذكرت فيما مضى من البحث - أن تكون نصوص المسرحية الواقعية التي ناقشت موضوعات الأسرة والعلاقات الاجتماعية قد أوغلت فيها سياقات وتصورات نسقية متصلة بالتراث ، من دون أن تكون ظاهرة في أحداث أو قصص أو عناصر لغوية وثقافية متشكلة مادياً . ومن بينها نصوص لعبدالعزیز السريع وصقر الرشود وعبد الرحمن الضويحي وحسين الصالح وصالح موسى ومحمد النشمي وجاسم الزايد ومحمد الرشود ونجف جمال وقطامي العطار وغيرهم . لكن بحث ذلك مسألة تحتاج إلى انعطافة مطوّلة ، ومعقدة من دون شك.

الحافة الثانية في مسار اشتغال النسقية سنجدّها في تقويم الظاهرة المسرحية بوصفها حقلاً يسير حدود هيمنة الأنساق بالفعل في طريقة تفكيرنا، وأسلوب تعاملنا مع تغيرات الواقع وتحدياته ، وصروحه الأيديولوجية، وتضاماته الثقافية .. ويمكن لنا أن نلاحظ أن حضور لغة المسرح الخالصة بهامي عليه من بلاغة ، وشمرية درامية ، وثقافة عالية ومدهشة ، يمكن أن تحول دون أن يصبح المسرح جزءاً من الخطاب النسقي العام في الثقافة العربية . لعله سيكون مضاداً ومفككاً لها ، بينما العكس يتحقق حين تضيق مساحات تلك اللغة الواغلة فيما هو درامي ومسرحي .. لعل المسرح هنا لن يبدو كونه امتداداً للحقول الأخرى التي يزداد فيها عنف حضور المفاهيم النسقية .

الخاتمة:

لم يستطع الحضور النمطي، أو الحضور التشاكلي للتراث، كما وضحت الدراسة، أن يُنزل التمثيلات التراثية منزلة الواقع، ولم يتمكن من جعلها خطأً يخترق حركة المجتمع لأسباب تفسرها الأوهام التي عرضت لها في مقدمة الدراسة .. فالتراث بوصفه مجرد نمط حياة، أو زمناً من الماضي، لا يمكن له أن يتحول إلى « خشبة النص » ويختبئ في داخلها بوصفه متناً مسرحياً خالصاً .. ذلك أن الحضور النمطي حضور لاستباقات كثيرة لها صفة الأولوية ليس من بينها حضور للمسرح أو للطاقة الدرامية الخلاقة.

إن لذة خاصة للماضي ولسحر الماضي .. وتعاملها خاصاً لنمط معين من الصور والأشكال التي هجعت واستقرت في التاريخ دون حراك هي التي تبعث طاقة الحضور النمطي، ولذا فإن نصوص المسرح في الكويت - التي بنيت وفق ذلك - لم تأت ملبّية لشروط المسرح، ولم تظفر لمؤلفيها، ولنا، بتحقيق لذة لحضور الطاقة الدرامية، ولم توسع المساحة لكتابة مؤسسة لقيم المسرح / الحياة، وإنما خلّفت ذلك وراءها، وأورثت لدينا شعوراً متناقضاً إزاء الماضي أو التراث، ولا أبالغ إذا قلت إن هذا الشعور يصل إلى درجة الابتذال، خاصة عندما يبدو الماضي آمناً منفصلاً انفصلاً كلياً عما تغاطبه أرواحنا، أو عما تثبته نوازعنا منقسمة كانت أو سوية. ولا أظن أن الإتيان في درجة تمثيل الماضي، أو الزهو الشديد بحضوره يمكن أن يُحسب على حضور المسرح، وحضور الكتابة له .. إنه في أحسن حالاته لا يبدو أن يكون نظرة إلى مستريح هاجع في أبدية خالدة.

وينطبق ذلك بصورة مختلفة مع الحضور التشاكلي للتراث، سوى أنه يُدخل أوهاماً أخرى لا سبيل لإدخالها على خشبة المسرح، ومنها الفانتازيا اللاعقلانية .. وعندي أن المسرح يتناقض مع مثل هذا النمط من التمثيل الفانتازي اللاعقلاني للحياة، ولو أن ذلك التمثيل مكون في الصنعة المسرحية لما كان بعيداً عن مخيلة أمثال شكسبير أو إيسن أو تشيخوف أو غيرهم من عابرة المسرح.

ومنها سلسلة من التظاهرات الملتبسة بين الماضي والحاضر والتي شغلت كتاب نصوص المسرح في هذا السياق بولاءات مختلفة، كانت خلالها صورة الحياة وحركتها تتسلل برفق دون أن تحدث دويها المعهود في حضور الطاقة الدرامية، أما الماضي / التراث فيظل والحال هذه وكأنه ميثولوجيا تفسر، أو تعقلن ما يحدث بين ظهرائنا حياتنا الراهنة .. وهذه أبلغ وأكثر التظاهرات ابتذالاً في نصوص المسرح التي توخّت فانتازيا التراث.

وتزداد إشكالية حضور التراث تعقيداً مع الحضور النسقي للتراث في نصوص المسرح، ويكاد هذا الحضور أن يكون بطلانة لجميع أشكال التراث كما بيّنت الدراسة، لكن التحديد الذي أوصلتُ القارئ إليه حول «النسقية» المعنية في سياق البحث يستقل بجانب حيوي لم يدرس من قبل في نصوص المسرح، رغم أنه يكشف عن مسألة لها خطورتها ودقتها الشديدة، وهي أن «النسقية» بوصفها منبعاً للأوهام والمفاهيم والتصورات المترسبة، والمنحدرة من التراث والتي اكتسبت صفات النمطية، أو أشكال الحضور الراسخ سواء كان ذلك عبر أفكار، ومعتقدات، أو عبر صور وأشكال وأسماء، أو عبر طرق وأساليب تتفق على قدرتها على النفاذ إلى تفسير الأمور بتسليم مطلق .. أقول إن هذا الضرب من الفهم للنسقية يغدو مدخلاً جديداً في إعادة تقييم أدبية نصوص المسرح العربي بشكل عام، وليس نصوص المسرح في الكويت وحدها، كما أن بإمكانه أن يرد تأليف عدد كبير من النصوص التي تكتب تحت مسمى «مسرح الطفل» إلى صيغ لاعتقائي يقوم هذا المسرح به طوال سنوات، ويتكفل بتكريس الثقافة النسقية بأسلوب «تربوي» و«مسرّحي» مزخرف، ومطرّز ببهاء من العرض والبلاغة النصية .. وكأن مسرح الطفل يعد الأجيال لمزيد من الأوهام واللاعقلانية المضللة.

إن أهم ما يثير التضاد والتناقض مع المسرح، في نطاق حضور النسقية، هو أن نصوص المسرح التي أوهمتنا بالتجربة بعض تقنياتها الذاهبة إلى مسرح العبث ... أو تقنيات المسرح الملحمي أو نحو ذلك، إنما كانت مستودعاً ضخماً لعدد ضخم من الجمل النسقية، والصور النسقية، والأسماء والشخصيات المتنقلة والمحملة بالنسقية، وهي بذلك مادة عريضة لدراسة الحضور النسقي للتراث لا تقل أهمية عن المادة المتمثلة في الثقافة الشعبية أو الدارجة من أمثال وألغاز، وحكايات وعادات وتقاليد، وأفكار وصور مشحونة في الذهنية العربية السائدة حتى اليوم حول مفاهيم السلطة والحرية والعدالة وغيرها.

إن بوسع النسقية المهيمنة على عدد كبير من نصوص المسرح في الكويت أن تكشف - بالفعل - عن حجم العبث بمفهوم المسرح وبتاريخه ونظرياته وبقيمه، فقد استعيرت نصوص عالمية، واستبدلت أجواء نصوص بنصوص، واستخدمت تقنيات مجرّبة لدى مبدعين ومنظرين كبار .. واقتبست أعمال كاملة ومناهج كاملة. كل ذلك استخدم غطاءً يُوهَم بالتجريب تارة، وبالاتّفاتح على الآخر تارة .. لكن وراء ذلك تحكّم نسقي صارخ في طريقة فهم الحياة والعالم، وفي الكيفية التي تستتبّط فيها تلك النصوص رؤية أو تفسيراً أو تحليلاً حول قضية من القضايا الراهنة.

إن معضلة العلاقة الخاصة بين المسرح والتراث توغل بها أسئلة عديدة: كيف يذهب المسرح إلى التراث أو الماضي دون أن يغيب فيه غياباً مطلقاً ومضيئاً ٩٩ .. كيف يفجر المسرح أعماق المعاني التي ندرکہا للحياة حين نذهب عبره إلى التراث أو الماضي .. ٩٩ .. كيف نجرّد التراث من هيمنته المستقلة ونحوّله إلى شذرات مكوّنة لما نريد قوله الآن، وليس لما كانت مرجعياته أن تقول فيما سلف من إرث الماضي؟ .. كيف نحوّل المسرح إلى « منهج » و « عقل » و « تجربة » و « حركة متخيلة في التاريخ، تتصهر بفاعليته المتقصية لمواد التراث ولمفرداته النسقية الثابتة، وتصبح مساحة أو مادة لبناء عالمنا الإنساني المهدد .. ٩٩ كيف نجرّد التراث من التاريخية واللاعقلانية .. ومن الضائتازيا المبتذلة ونجعله فوق خشية المسرح عارياً مكشوقاً؟.

أسئلة كثيرة يكفي أن تُطرح دون أن يجاب عنها؛ لكي ندرك أن ما أنجزه النص المسرحي في الكويت والخليج عبر خمسة عقود (١٩٥٠ - ٢٠٠٠)، لم يختبر الحد الأدنى من امكانات المسرح في تحرير الماضي من الحاضر (الاستيهام) وتحرير الحاضر من الماضي (النسقية)، ولعلّ ما أنجزه كان مضاداً ومتناقضاً مع المسرح بوصفه عقلاً جديداً لحياتنا المعاصرة، وليس بوصفه مستودعاً لأفكارنا المستعصية على أن تحيا، ولو بآمد جيل واحد فقط، من أجيالنا.

قضية الغربة والاغتراب

في النص المسرحي الكويتي

١. الدكتور نديم معلما محمد (*)

تبدو الغربة كموضوعة إنسانية- اجتماعية، في المسرح الكويتي، كأنها محصلة أو نتيجة لمجتمع انفتح على العالم، بعد أن أدركه النفط، وخلخل بناءه. فانتسعت الفجوة بين نمطين مختلفين للحياة: القديم والجديد، وكان التقابل بينهما حاداً لأن الجديد (الحديث)، خرج على سياق التطور الطبيعي المتدرج، متكئاً على الوفرة النفطية، وكان ثمة حرقاً للمراحل قد جرى والانفتاح على ثقافة مغايرة، وهي ثقافة ممارسة قبل كل شيء تنهض على برامج ماثية واضحة وتتجلى من خلال استخدام المنتج، استخداماً آلياً من دون الوقوف على حيثيات إنتاجه أو تمثلها.

وقد رأينا أن نقسم الغربة إلى أربعة أنماط هي:

١- غربة المكان.

٢- غربة الزمان.

٣- الغربة الإنسانية.

٤- غربة الآلة (الاغتراب).

غربة المكان:

المكان هنا ليس أي مكان. إنه المكان النقيض أو الجغرافيا النقيضة، وهو ليس مجرد حيز أو مجال أو فضاء، لأنه محملٌ بدلالات ثقافية. والغربة تأتي من تناقض الدلالات، وتعارض الأعراف والتقاليد، والمنظومة الأخلاقية، ومسرحية «ضاح الديك» للكاتب عبدالعزيز السريع تعتبر نموذجاً لمثل هذه الغربة. فالأب الذي تزوج امرأة هندية، أيام الفوص والسفر إلى الهند، ثم فقد اتصاله بها وبابنهما، يفاجأ بظهور ابنه، الذي كبر، ووصله إلى الكويت. وكان الابن قد سافر مع أمه إلى لندن ونشأ هناك. تبدأ الغربة، غربة الابن يوسف، منذ اللحظة التي تطأ قدماه أرض الكويت. وقد اختار السريع،

(*) - أستاذ ورئيس قسم النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق (سابقاً).

- شارك في المسرح التجريبي مع سمائله ونوس وفواز الصاغر، وشارك في تأسيس فرقة دمشق للفنون المسرحية.

- أستاذ في كلية الفنون بليبيا.

- له العديد من الدراسات والأبحاث المنشورة في «الحياة المسرحية» «عالم الفكر» وفي مجلات: «النيل»، «نوى الكويت»، «الرائد»، «المعرفة»، «المطوق».

- ألف وترجم العديد من المسرحيات، ومن مؤلفاته:

الجنرال الأربعة (دراسات تطبيقية في المسرح)، الأدب المسرحي في سوريا، قضايا مسرحية.. ومن ترجماته: الكوميديا الإنسانية، أوليم ساوريان، (بيروت)، بوريس جودونوف لبوشكين (المسرح المالي).

ومن خلال النص الفرعي (الإرشادات المسرحية) تقديم المظهر الخارجي، أو هيئة الشخصية، ليعطي القارئ أو المتفرج، الدلالة البصرية ولتكون هذه الدلالة مدخلا لتشكيل الشخصية الغريبة، بحيث لا تكون الفكرة - كما اعتاد بعض الكتاب أن يفعلوا -، وهي هنا الغربة، مخبوءة داخل اللغة فحسب، وبالتالي يفقد النص المسرحي، مشهديته أو بصريته.

يسوق السريع، في سياق إرشاده المسرحي، الملاحظة التالية: «يرز يوسف وقد لبس لباساً غريباً: ينطلون عادي وقميص فوقه سدبري من الطراز القديم. يلبس فوق رأسه غترة مطرزة وفوقها عقال قديم وغلظ». وقد يكون الزي هنا هجيناً (ينطلون+ غترة وعقال) إلا أنه يشي بأن من يرتديه غريب.

ولم يقف الكاتب عند المظهر، أو الدلالة البصرية، بل انتقل إلى اللغة. فالتكلم (يوسف) قد لا يميز في خطابه بين المذكر والمؤنث، وتستعصي على نطقه بعض الكلمات. ويستثمر الكاتب المفارقة بين الفصحى والعامية، ليبث بعض الكوميديا، وليعمق الغربة، التي يكون سوء الفهم وجهها الآخر. وليست اللغة هي الملمح الوحيد للغربة، فتمة ملمح آخر هو الطعام. يوسف يطلب لحم الخنزير على الفداء!

وهكذا يكمل الكاتب رسم شخصية الغريب، منتقلاً من الخارج إلى الداخل إلى أن يصل إلى ما يمكن أن ندعوه بالطامة الكبرى: التقاليد (الشرف) واختراقها، في علاقته مع ابنة عمه سارة (سوسو).

وإذا كان الكاتب قد وضع يوسف (الغريب) في إطار غربة المكان (بلاد مجهول ثقافتها وأنماط سلوك أبنائها) فإنه يدفع بطلته «المتغربة» سوسو (لاحظ أن لتفسير الاسم سارة دلالة) إلى مجازاة بطله، بعد أن يضعهما على شبه أرضية مشتركة: تتكلم بفنج ودلال.. في مقتل العمر.. تدعو نفسها سوسو. متصنعة بشكل مثير للضحك.. كل شيء فيها مبالغ فيه. هكذا يقدم السريع بطلته. سارة ليست غريبة ولا تعاني الغربة فهي ابنة المكان ولكنها «مُستغربة» إذا صح هذا التعبير. إن يوسف القادم من الغرب، مثال لثقافة تسعى سارة والجيل الذي تنتمي إليه - وهو جيل الستينيات العربي - أو بعبارة أدق، بعض هذا الجيل، إلى محاكاتها. ولكي يهرب الاثنان من وطأة المكان والقيود التي يفرضها، يختاران مكاناً شبيهاً بالمكان - المثال - (الأحمدي) حيث عالم آخر، ينفلق على ثقافته الخاصة به، ويمارس ساكنوه الحياة التي تحلو لهم، فإذا هو مكان داخل مكان.

غربة يوسف تدخعه إلى أن يمايز بين الصديقة والزوجة: «أنا ما أعرف شي.. هي ما قالت أنا أتزوجها.. ماكو اتفاق. أنا ما أبي أتزوج الحين- أنا ما أبي سوسو». وبالتالي لا يشعر بالالتزام تجاهها حتى بعد أن تسلمه نفسها. وعندما يواجهه أخوه سالم بالحقيقة ويطلب إليه أن يصحح خطاه «لأنك أخطأت معها ولازم تصلح غلطتك» يجيب: «أنا ما أعرف شي.. هي ما قالت أنا أتزوجها.. ماكو اتفاق» وإذ ييأس سالم يلخص الوضع بجملة تختزل المعاناة كلها: «وهذي فعلا المصيبة. ما فيه لغة مشتركة» غياب اللغة المشتركة، غياب

وسيلة التفاهم، يعني الغربة. والغربة، في وجهها الجدلي الآخر، تقود إلى غياب اللغة المشتركة هذه. وفي حين يتصدع والد سوسو من الداخل صارخاً «راح الشرف ياخوي. رحنا اندمرنا وحننا نشوف» يبدو يوسف لا مبالياً. فما يعتبر في المكان (الكويتي) كارثة أخلاقية واجتماعية، يُنظر إليه في بريطانيا (المكان الآخر) على أنه أمر عادي، شخصي، ذاتي يتعلق باثنين تحديداً، ولا يستحق هذا التهويل.

الصراع الدرامي في مسرحية السريع هنا، ليس سوى صراع بين مكانين. وإذا كان الهبوط نحو حل الأزمة بعد الوصول إلى الذروة، يقود عادة، في معظم النتاج الأدبي العربي، إلى التكيف بالخضوع لظروف وشروط المكان الآخر (موطن الغربة) مجازة للنهاية السعيدة، وهي نهاية أخلاقية، فإن الكاتب يفاجئ القارئ أو المتفرج، بالارتداد إلى المكان الآخر والإفلات من الإذعان وقبول التعايش، ولو على مضض. يقرر يوسف الهروب إلى بريطانيا، تاركاً رسالة لأخيه سالم الذي كان على وشك الزواج من سوسو: «أنا أسف. مضطر أسافر لأنني ما أرغب في الزواج».

وهكذا يخلص الكاتب إلى أن الغربة قطيعة بين المكانين: المكان الذي يفادره الإنسان والآخر الذي يحاول أن ينزوع فيه. ويزداد الوضع سوءاً ويغدو أكثر استجابة لهذه القطيعة، إذا كانت ثمة اختلافات ثقافية واجتماعية ودينية، كما هي «ضاع الديك».

عبدالعزیز السريع لا يتوسل الخطابة أو الحوار الإنشائي، ليوصل موضوعته وإنما يوزع هذه الموضوعة (الغربة) على دلالات بحيث إن المعنى يُنتج من خلالها سواء كانت بصرية أو سمعية. إنه قبل كل شيء نص للعرض.

غربة الزمان،

يدعو المؤلفان صقر الرشود وعبدالعزیز السريع مسرحيتهما «واحد اثنان ثلاثة أربعة.. يم» بالمسرحية الفانتازية، محاولين، ومنذ البداية تأطير الأحداث ووضعها في إطارها الخيالي. وقد لا تكون مثل هذه الفانتازيا جديدة، حيث المقابلة والمواجهة بين زمتين، الفجوة بينهما واسعة، ويكون رصد حركة الشخصيات عبر هذه المواجهة أو المقابلة، والصراع بين الزمتين، والشخصيات التي تسكنهما. ولكن تفاصيل الحياة اليومية وما يخلعه الرشود والسريع عليها من الدقة والموضوعية، تجعل هذه الفانتازيا، محلية. لقد كتب الكثير حول هذه الفكرة، من المويلحي، في «حديث عيسى بن هشام» إلى توفيق الحكيم في «أهل الكهف» وقبله اشتهرت الرواية الروسية التي تحولت إلى فيلم «إيفان فاسيليفتش يغير مهنته» للكاتب ألكسي تولستوي، وهو غير الكاتب المعروف ليف تولستوي. ولكن يبدو أن المكان ينشئ زمنه الخاص، وبالتالي تحافظ الفكرة على خصوصية تجلياتها. يحاول الكاتبان مسرحية الحادثة- عبر المقدمة- ويتحول الخبر الذي نشر في الجريدة (التي توزع على خشبة المسرح)، والذي يُنقل إلى القارئ- المتفرج من خلال مدير المسرح، إلى عرض، ولعل مثل هذا المدخل ليس بعيداً عن «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»

للمسرحي الإيطالي تولجي بيرانديللو من حيث تقنية المسرح داخل المسرح، وإن كان الرشود والسريع لم يوغلا في تفاصيلها كلها، وأثرا أن يقفا عند حدود المقدمة- المدخل.

يقول الخبر: «أبوشايع شيخ في الثمانين وابنه شاب اسمه شايع، وزوجته، وابنه البالغ من العمر ١٢ سنة، والذين توفوا في حادث سقوط منزل عام ١٩٤٥ يعودون إلى الحياة من جديد».

وثمة ملاحظة يوردها الكاتبان تقول إن الزمن- زمن المسرحية- هو عام ١٩٧١ أي أن المسافة بين الزمنين حوالى ربع قرن. ومن نافلة القول إن جملة من المتغيرات، قد حدثت، وطاولت الحياة في مختلف وجوهها الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية.

ويتحول العائدون من الموت (الزمن القديم) إلى مهرجان للفرحة وتكون الدلالة البصرية، التي حفل بها النص الفرعي (الإرشادات المسرحية)، هي مادة هذا المهرجان، أي أن القارئ- المتفرج يلتقط «شفرات» المعنى الزمني (الغربة) ليس عبر الحوار (النص الرئيس) فحسب وإنما عبر الدلالات البصرية. وهذه الميزة، هي من قبيل التوكيد المستمر، على أن ما يكتب للعرض وليس للقراءة، وأن النص يختير ذاته، من خلال العرض. يقدم الكاتبان الفتى سمود (من الزمن القديم) على الشكل التالي: «يلبس دشدشة مريكن قصيرة.. حليق الرأس بالكامل تلفت حول صدره ألوان خضرا وحمرا ويضا وسودا.. وقد كتب على صدره وظهره لافتات هي: عتيق الصوف ولا جديد البريسم. اللي ما له أول ما له تالي. اللي ما له عتيق ماله جديد، أهلا برمز الماضي الجديد. الأموات أقوى من الأحياء». وبالإضافة إلى غربة الزي هناك غربة اللغة، بمعنى الكلمات الأكثر تداولاً في الزمن الجديد وتلك التي آلت إلى الانقراض أو أوشكت، لأن الواقع هو الذي يؤثر في اللغة أو بعبارة أخرى أن الحياة هي التي تطور اللغة، وليس العكس.

ولعل عبارة الأب العائد من الزمن القديم «دنياكم هذي تخوف يا ولدي... تختزل المكابدة اليومية للقريب. فقد اعتاد نمطا سهلا، بسيطا، من الحياة ووسائل تساعده على العيش ليس إلا، لا إبهار فيها أو تعقيد. وطبيعة العلاقات الاجتماعية تفرت؛ فالمرأة التي كانت جليسة البيت، انطلقت مقتحمة مجالات الحياة كافة، في حين لم يكن يسمح لها بالظهور العلني، وصار صوت «المدام» مسموعا الأمر الذي أدهش الجد فتساءل مذهولا: «شلون؟ تصورها وتسالها».

وإذا كان التقشف قد طبع الحياة في الزمن القديم، واعتاد الناس على العمل الشاق ليحصلوا على قوت يومهم، يسعون منذ الصباح الباكر إلى أعمالهم، فإن الرفاهية لم تورث إلا الكسل والخمول ونوم الضحى. وحينما يرى الجد إيقاع الحياة الجديدة، يتملكه الغضب فيصرخ محتجا: «طالع ساعتك. الحين وقت قعده، لعنبو داركم ما تستحون على وجهكم. كل واحد شطوله يس يربي شحم».

كل شيء تغير على مدى ربع قرن. صار مجتمع الفورة التفضلية مغايرا لمجتمع الأربعينيات، والغرباء (من الزمن القديم) غير قادرين، بل إنهم عاجزون تماما عن استيعاب ما جرى: الطعام والملابس والعادات والتربية والعلاقات الإنسانية، حيث كان الجار يسرع إلى نجدة جاره و«الفريج»، كل فرد يعرف فيه الآخر، في حين أن الجار في الزمن الجديد لا يعرف الساكن المواجه لشقته، ويدير كل منهما ظهره للآخر، بل قد يخشاه فينأى بنفسه عنه! نمط العمارة بمعناها الشامل غدا مختلفا، يميل إلى العزلة والانغلاق. وإذ يعجز الجد، وسط هذه الدوامة، عن التكيف مع الزمن الحاضر يقول: «زين اللي متا أنا وأبوك .. المقبرة أحسن من حياتكم هذي».

وإحساس الغربة هذا لم يكن وقفاً على الجد، بل امتد إلى ما يمكن أن يُدعى بقايا القديم كأبي مساعد «أنا أبو مساعد اللي من بطنها - يقصد الكويت - صرت غريب فيها. وكل مالي أحسن بالغربة أزيد...».

وإزاء الشعور بالغربة المتنامية، شب صراع بين الماضي والحاضر. كل يريد فرض نمط حياته على الآخر. وكل يعتقد أنه المصيب. لقد ضاق، الذين يعيشون الحاضر بمتغيراته كلها، ذرعا بالوضع، وأدركوا أنهم إذا تنازلوا عن رفاهيتهم، فإنما يوافقون على إلقاء مظاهر الحياة الحديثة من واقعهم، والعودة إلى الوراء وتبذ إنجازات التكنولوجيا (الاستهلاكية طبعاً) ولا بد من أن هذا ضرب من المستحيل.

وهكذا أصبح الخيار صعباً، وقد عبرت عن هذا الخيار الصعب ليلي التي تنتمي إلى الجيل الجديد: «المهم شلون فينا الحين .. يعني نخلي الأموات يلعبون بحياتنا؟».

ويواجه سالم الخيار نفسه، فهم «أهله ولا يقوى على الفكاك منهم»، وترتفع وتيرة الاحتجاج، وتهدد الزوجة ومن ثم الخطيبة، بترك البيت وفسخ الخطبة، ويجد الإخوة أنفسهم، في مواجهة الجدار.

ويقررون حل المعضلة: الأب يعمل حارساً والإبن يأخذونه إلى الإصلاحية والجد إلى دار العجزة.

وهكذا وأمام مثل هذا الحل، يقرر الجد والأب والأم العودة إلى الماضي «يا الله يا ولدي يا الله ما لنا إلا مكان .. نرد المقبرة أبرك وأحسن ... يا الله».

تقتك الغربة، بالعائدين من الزمن القديم إلى الحياة الجديدة. يعودون إلى الموت، فالتكيف موت وليس مجرد استحالة.

«ويقف المغني، ليتنى عائلة أبي شايح ويشيد بالماضي ومآثره، ويدعو إلى التمسك بالكثير من صفاته الحميدة» هكذا يختم الكاتبان المسرحية.

والماضي الذي يدعو السريع والرشود إلى التمسك به، ليس خياراً حاسماً ونهائياً لنمط الحياة، لأن رفض الحاضر، الممتلئ بالاكشافات والإنجازات، رفضاً قاطعاً غير ممكن. لعلهما يؤكدان على ذلك الجانب المضيء منه، وهو تحديد، الجانب الإنساني. فلقد شهد الحاضر خراب العلاقات الإنسانية، واندثرت مع مرور الزمن، منظومة أخلاقية، كان

الإنسان محط اهتمامها، خارج العلاقات البراجماتية الفارقة في نفعيتها، والموغلة في قسوتها.

لم يعد هناك تواصل بين أبناء الأسرة الواحدة وغدا الفرد مدفوعا بالحمى المادية، والجشع الذي لا نهاية له، لا يقيم وزنا إلا لمآربه الخاصة، لا تردعه قيم، ولا يقف في طريقه وأزع أخلاقه.

ثمة حنين إلى الماضي (نوستالجيا) واضح وصريح، وهو حنين محكوم بالمعاطفة. ولكن الرجوع إلى هذا الماضي، الذي يتغزل الكاتبان به، يعني رجوعا لإنسانيا أي بعبارة أخرى، لا يعني إلغاء الحاضر (هل يمكن التخلي عن التعليم أو الصحة مثلا)، وإنما بحث كل ما هو إنساني وجميل. وكأن الذين عادوا إلى الحياة حملوا معهم تلك القيم النبيلة، ليضيئوا عتمة الحاضر. وسبب غريتهم ليس كما يقول مبارك «أيامكم بيه راحت وولت» فحسب، وإنما لأن التغيير قلب كل شيء رأسا على عقب. عالم آخر غير معقول، تدخله الشخصيات القادمة من عالم آخر، من زمن آخر، فتكون غريتها حاجزا يقف حائلا دون اندماجها وتماهيها بالزمن المهيمن، والغربة هي الأساس الذي ينهض عليه البناء الدرامي برمته. إنها محرك الأحداث (العودة هي التي دفعت الأحداث وحركتها وهي التي كانت سبب الصراع، بل إن الحوار كله تمحور حول الغربة، غربة الروح كما غربة الجسد)، وهي، كمعنى، أنتج بصريا وسمعيا (ثمة جدار يفتح ويظهر منه طريق يؤدي إلى المقبرة. يتقدم الجد وهو يهمل ويسبح ويتبعونه حتى يختفوا.. تعاد إضاءة المسرح بظهور سماء زرقاء وغيوم بيضاء.. ويبدو القمر وبعض النجوم..). العودة إلى الزمن القديم، لا تعني انتهاء الحياة في الحاضر. فهناك سماء صافية وهناك نجوم وقمر، أي هناك حياة تضي، وغربة تنتهي بانتهاء عناصر حضورها.

ويفلق الكاتبان الدائرة التي افتتحا بها المسرحية: مسرح داخل المسرح وكسر للإبهام هذه كلها سرحدات. «هذي دنيانا» (يشير إلى الصالة) أي ما كان من عرض شاهدتموه لم يكن سوى مسرح تمثيل، أما الواقع فهو ذلك الفضاء الذي توجدون فيه هنا الآن. إنه زمانكم أنتم.

الغربة الإنسانية:

لعل أقسى أنواع الغربة، هي تلك التي يعيشها الإنسان داخل أسيرته أو وطنه. إنه لا يرحل من مكان إلى آخر، أو من زمن إلى آخر. فالغربة تؤسس وتتمو داخله، ثم تصير سياجا يلتف حوله ويدفعه نحو الانكفاء على الذات، ما دام هذا الآخر القريب منه، الذي يشاطره المكان والزمان، لا يحس به بل إنه ليس أكثر من طيف، طيف إنسان يسمع ديبب خطواته في الليل وأثناء النهار، ولكنه غريب. هي ذي الحال في مسرحية «الطين» للراحل صقر الرشود: زوجة تعيش مع زوجها، غريبة عنه. تدرك أنه ليس لها وأن وجوده إلى جانبها ليس أكثر من وجود جسدي. ولكن لا حول لها ولا قوة فهي التي سعت إليه، وهي التي اشترته بمالها، لكي يقال عنها أنها، وهي المرأة القبيحة، تزوجت رجلا

وسيمًا تحلم به الفتيات كلهن. تداري مريم حزنها بالكتاب. تقرأ لتلج عوالم بديلة. تتخيل ما يجب أن يكون. والزوج يسخر من هذا كله: «حرام تضيع إشراقة هالوجه بكتب وسخة من النوع هذي». يخشى الزوج أن يفتح الكتاب عينيها على الحقيقة المرة، أن يخرجها من سباتها، لذلك يكره القراءة والكتب، وكل ما يمت إليهما بصلة. يتظاهر بأنه قريب منها «أحنا قريبين من بعض يا مريم» فترد هي «لكن بيننا مسافات».

إنها المسافة التي تفصل ثقافتين روحية وحسية. ويبدو أن الزوجة أيضا انغمست، في البداية على الأقل، بتلك الثقافة الحسية فكان خيارها (الزوج الوسيم) حسيا ثم تراجعت عن حسيتها وآثرت إغاضة زميلاتها بالإصرار على الاحتفاظ بزوجها الوسيم، واستسلمت لواقعها وبدت راضية عنه: «أنا راضية .. صدقتي راضية فيه. أنت ما تحبني يا خليفة وأنا أعرف هذا من زمان».

تعي الزوجة مريم سبب غريبتها، وتدرك الهوة التي تفصل بينها وبين زوجها وتتحسر على ما مضى. يأكلها الندم، لأن زواجها كان صفقة. ولأنها قبلت الشكل وغفلت عن المضمون: «غلافي اللي شريته جميل».

ليست الغربة غربة مريم الابنة، فهناك غربة أخرى، في المكان نفسه. إنها غربة الأب فهد، الرجل الذي هدته الشيخوخة، وانتكح المرض جسده، ومعه زوجة شابة أشتراها هو الآخر بالمال، فعاقته وراحت تلهو تارة مع السائق وأخرى مع زوج ابنة زوجها. وهكذا يعيش الأب وابنته غربة واحدة، سببها الزواج - الصفقة. الصمت يلف المكان، يعيش في زوايا البيت، لأنه ليس ثمة تفاهم، ليس ثمة لغة تتواصل بها ومن خلالها الأطراف كلها.

لقد عبر الأب العجوز عن هذه الحالة تعبيراً بليغاً إذ قال: «البيت كله ساكت كأنه مقبرة». وتتشر حالة الصمت التي يُضمّنها الرشود إرشاداته المسرحية، لتقدم دلالة ناصعة على الغربة. بل إن مثل هذا الصمت المخيم على النص، يذكر بالصمت التشيخوفي (نسبة إلى أنطون تشيخوف الكاتب الروسي) حيث الغربة والعزلة والوحشة تقيم حواجز اللغتين بين الشخصيات، فتفرق كل شخصية في بحر همومها، وهواجسها، وأحلام يقظتها، فيكون الصمت، ولعل مرزوق الصامت دائماً، والشاهد الصامت على ما جرى وما يجري، قد أدرك وهو الأمي الخادم، أن لا فائدة ترجى من الكلام: «ما دام الطين صار اسميت وهالضحكة نسمعها كل ليلة .. الدنيا تفيرت .. ماكو فائدة من كلامي..» والضحكة التي يشير إليها مرزوق، هي ضحكة خليفة، زوج الابنة مريم، وهي دلالة على استمتاع هذا الأخير بالراهن، وسخريته من الآخرين الذين يحيطون به. الصمت إذن تعبير عن الغربة، غربة الشخصيات بعضها عن بعض، وإشارة إلى تردي العلاقات الإنسانية بينها.

ينظر الأب حوله، فلا يجد من يمد إليه يده، لقد ظل سبعين سنة يهيجس بالمال ولا شيء غير المال. لا يسأل عن زوجته الأولى وأولاده، ولا يهيمه إلا جمع المال. وتزداد غريته مع تقدمه في السن، وقد أدركه الوهن وانفض الجميع من حوله: «بها الأيام .. ما قمت أفتر أرد شي بهالبيت» هكذا يطلق صرخته اليائسة.

مرزوق هو الآخر غريب عن هذا البيت على الرغم من أن جده ووالده بنياه حجراً فوق حجر: «هالبيت أتبنى من تعبي وتعيب أبوي» وعندما يقول له خليفة: «صمتك غريب وكلامك أغرب» يجيبه قائلاً: «تبي تحتار في هالبيت لأنك غريب عنه. هالبيت مبني من أوادم ميتين ..». إن ما يغيظ مرزوق رؤية تعبه وتعيب أجداده، وقد أصبح نهياً لآخرين غرياء. غرياء عن المكان، لأنهم ليسوا بناته الحقيقيين، وغرياء عنه كإنسان، لأنهم يعتبرونه من سقط المتاع. ولا تقل غربة مرزوق الروحية عن غريته الجسدية (عن لون بشرته السوداء) التي لا يجد ما يشبهها، إلا الظلام القاتل: «لا تقتلني بالظلام .. لوني أسود مثل الظلام .. لا تقتلني بلوني .. وإلا أنتقم منك بلوني»، إذا كانت الشخصيات الأخرى، كالأب أو الابنة أو زوجها خليفة، لا يتوقفون عند اللون، باعتباره عاملاً من عوامل الغربة، ولا يرون فيه حاجزاً، يحول دون انسياب العلاقات الإنسانية وتحقيقها، فإنه يربط ضمناً بين لونه واضطهاده، وهو كما يبدو، شعور مبالغ فيه، أملاء الإحباط المزمن واليأس. وموضوع اضطهاده لعللاقة له بموقف عنصري، بل بموقف اجتماعي، فهو في أسفل الهرم الاجتماعي.

يلاحظ أن غربة العلاقات الإنسانية، خلافاً لغربة المكان والزمان، لم تحظ لدى الرشود بدلالات بصرية في «الطين» وقد يكون مرد ذلك الرمزية التي عنون بها الكاتب مسرحيته، والتي كما يبدو، اتكأت على مادة كلامية سمعية، مركزها الحوار. بيد أن ثمة إشارة خاطفة إلى علاقة الغربة بالمكان، فالأب يسكن في الدور الأرضي في حين أن ابنته وزوجها يسكنان في الدور العلوي. أي أن هناك مستويين للمكان، لا يقمان على خط واحد. وإذا تصعد الابنة وزوجها السلم، فإنها لا تلتفت إلى والدها، بل تظل صاعدة، وتحمل هذه الحركة دلالة التجاهل والغربة، وغياب العلاقة الإنسانية، التي تربط الأب بالابنة. أضف إلى ذلك الارتفاع الذي لا يخلو من دلالة تعالي من جهة والرغبة في النأي عن الاحتكاك بالأب، الذي يبدو لها غريباً، شغلته الثروة عنها وعن أمها وأخواتها.

غربة الآلة:

لعل الغربة هنا في مسرحية سليمان الحزامي «مدينة بلا عقول»^(١) أقرب إلى الاغتراب أي أن يستلب الإنسان أمام الآلة، ويصبح عبداً لها، وبالتالي يقترب عن إنسانيته، أي يصبح غريباً عنها، يتجرد منها، يتأزل لها عن حرته. يقف عبد الآلات الأكبر على رأس من يروج لعبودية الإنسان للآلة. ويقدم مسوغات العبودية هذه على أنها «تريح الإنسان من تعب الحياة»^(٢) وتجعله ثرياً، يعيش حياة سعيدة. وإلى جانب هذا العبد الأكبر عبد آلة الموت، وهو أداة القمع والترهيب لمن يرفض أن يتحول إلى عبد للآلة: «عليك أن تقنع هؤلاء الرعاع من البشر بأننا نبقى مصلحتهم وإلا لما رضينا أن نكون عبيداً للآلات. يجب أن تقول لهم إن عبد الآلة لن يعصى له أمر بعد اليوم...»^(٣). ويرى العبد الأكبر أن مدينته، التي يدعو إلى تكوينها، ستحكم العالم كله. أي أن الآلة لن تقدم الثروة فقط، وإنما السلطة التي «ستحكم العالم» وتسيطر عليه. وإذا كان

الترهيب إحدى هذه الوسائل، التي يحاول العيد الأكبر توظيفها لتحقيق مشروعه، فإنه لا يعدم الوسيلة الأخرى المعروفة وهي الترغيب، و«عبدة الكروم» هي المؤهلة لنشر أفكاره، وهي التي تقدم المتعة واللذة والحب، والكروم دلالة على المتعة فهي التي تعطي الخمرة والنشوة.

المدينة التي يريد بها العيد الأكبر، مدينة آلية لا صوت فيها أو فعل للإنسان، الذي هو ليس أكثر من رقم، لا رأي له ولا أحلام أو طموحات، لا إحساس أو أفكار، والمضارقة تكمن هنا، أن الإنسان الذي صنع الآلة ويصنعها يندو عبداً لها. وهذا هو الاغتراب الحقيقي، هذه هي غربة الإنسان. ويربط الحزامي، في مسرحيته «مدينة بلا عقول» بين سيطرة الفرد (الأسطورة) ونظام حكمه الشمولي، وتحول الإنسان إلى آلة. فالحكم الشمولي يمسك بالسلطات كلها، ويزيح المواطن، إلى حد الإلغاء. والرأي الوحيد والناهض هو رأي الحاكم. وإذا فقد المواطن إنسانيته، يصبح أداة مطواعة، عمياء في يد هذا الحاكم. وبالتالي يظل على كرسيه. وكيف للقطيع (قطيع الآلات) أن يفكر في التمرد أو الثورة؟ «تري هل أستطيع أن أضيع الفوارق بين سكان المدينة؟ أليس رائئاً أن تحكم الإنسان دون أن يشمر بأنه محكوم؟»^(٤). وإزاء صناعة الرجل - الأسطورة الحاكم الأوحده للمدينة، عن طريق الخطاب الوحيد القائم على التحويل والتكرار، وتقريب الحاكم نفسه عن «الرعا» وإحاطته بهالة من التقديس، تتسع دائرة الحلم، حلم الحاكم في أن يكون سيد العالم في يوم ما: «الجميع يعلم ما للدعاية من أثر واضح في ربط العلاقات وارتفاع المكانة. فكلما زاد عدد الإعلانات ووسائل الدعاية عن مدينة الآكين، ارتفعت مكانة الرجل عبد الآلة، واقترب من الهدف الذي رسمناه له، هدف أن يحكم العالم في يوم ما»^(٥).

ومن البداهة القول إن الرجل عبد الآلة (المغيب عقله) لن يفكر كفرد منتم إلى القطيع الآلي، في أن يحكم العالم، بل لعل الكاتب يقصد الحاكم الذي هو مصدر السلطات كلها، والذي لعله أيضاً لا يزال محتفظاً بعقله.

والاغتراب في المسرحية، لا يتوسل دلالات بصرية، فالمسرحية ذاتها هي من ذلك النوع الذي يسعى صاحبه إلى الفكرة فحسب، من دون الاكتراث بالفرجة، فتكون أقرب إلى مسرحيات القراءة، أو إلى النص الأدبي.

والاغتراب في مدينة الحزامي، تنميط للعقول. إلغاء لكل ما يمايز شخصية عن أخرى، انتهاك لحق الإنسان، في أن يكون مختلفاً عن الإنسان الآخر. في أن تكون له ذاته الخارجة على اللون الواحد.

وتلتقي الشمولية برأس المال، إمعاناً في الاغتراب، ويكون المال غطاءً لخنق الحرية وإغراقاً في لجة المادة، والإحالة إلى كل ما هو غير إنساني، وغريب وموحش. والحرية التي يعد بها العبد الأكبر، أكذوبة كبرى فكيف يمكن أن تكون حراً وعبداً في آن معاً؟.

يبد أن اغتراب الإنسان، لا يمكن أن يستمر طويلاً، ولا بد من أن يظهر من يحتج ويتعد، ويطالب بعودة الحرية، أي بالتححر من الآلة (منظمة التحرير

من الآلة). وهذا يحمل نظام الآلة هذا، بذرة فئاته. إنه يفنى من الداخل:
«الفتى الأول: هناك ثغرة صغيرة في النظام. استطعنا من خلالها أن نصل
إلى ما نريد.

العبد الأكبر: ثغرة... من أوجدها؟

الفتى الأول: أنت يا سيدي.

العبد الأكبر: كيف؟

الفتى الأول: حاولت أن تقتل الحرية... وأن تغير النفوس ففتحت ثغرة يا
سيدي»^(٦).

وينتهي الكاتب مسرحيته بالإرشاد المسرحي التالي:

«تهدأ الصرخات وتعود الإضاءة إلى المنظر التالي:

سماء صافية وصوت طيور تغرد. وشجرة في الطرف الأيمن من المنصة
يقف تحتها شاب وفتاة متعانقان»^(٧).

ومثل هذه المشهدية تتخذ النص، من الخطابة والمباشرة، وتحيل القارئ -
المتفرج إلى الصورة.

وقد لا يجد القارئ كبير عناء في الوقوف على تلك التقاطعات أو
التناس، مع أعمال أدبية أوروبية، من كارل تشابيك إلى توماس مور إلى
صوفيا تردويل، وهذا ليس بجديد على الأدب العالمي، ولكن الحزامي
استطاع الإمساك بتلك الأصدا، وتأطيرها ضمن ما يمكن أن ندعوه، مناخ
العالم الثالث وإن كان العالم الثالث لايعاني اغتراب الإنسان في علاقته
بالآلة، قدرما يعاني من النظام الشمولي وما ينتج عنه من عسف وقمع
ومصادرة لحرية الرأي. وما دام مثل هذا النظام هو المهيمن في مدينة
الكاتب، فإنها - المدينة - بلا عقول. اغتراب الإنسان فيها مزدوج، تحوله
عبداً للآلة، وتؤدي إلى فقدانه عقله. وإذا كانت الغربة في النصوص،
موضوع الدراسة، هي التي تؤسس للصراع الدرامي، فإن الصراع هنا في
«مدينة بلا عقول» يكاد يتلاشى وسط طغيان الصوت الواحد، ولا يند عن
ثنائية متقابلة، إلا قبيل النهاية، مع ظهور الفتى الأول.

الغربة في النص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية
(طبقية) ولا على قهر أو قمع سياسي. ولا تقارب وضعاً اقتصادياً مازوماً، أو
تشبي بانفصام بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. وأما الاغتراب الناشئ عن
تحويل الإنسان إلى آلة، فهو تعبير عن نزعة كوسموبوليتية (كونية) همها
الإنسان وهي حالة نادرة في النص المسرحي الكويتي، الذي شغله الواقع
الكويتي بطيفه الاجتماعي، أولاً وقبل كل شيء.

الهوامش

- 1 النصوص مطبوعة على الآلة الكاتبة وموجودة في مكتبة مسرح الخليج العربي.
- 2 سليمان الحزامي، مدينة بلا عقول، بيروت، دار العودة، أكتوبر ١٩٧١.
- 3 المصدر السابق، ص ١٣.
- 4 المصدر السابق، ص ١٥.
- 5 المصدر السابق، ص ٢٨.
- 6 المصدر السابق، ص ٢٥.
- 7 المصدر السابق، ص ٩٠-٩١.

نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي

١. صديقي خطاب(*)

شهدت الحركة المسرحية الكويتية في النصف الثاني من الأربعينيات والصناعات الثلاث الأولى من الخمسينيات تقديم عدد من العروض المسرحية التي اهتمت من نصوص عربية أو من نصوص معربة. وكان الفضل في هذا لرائد الحركة المسرحية في الكويت حمد الرقيب. لقد كان من بين المسرحيات العربية التي أخرجها مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي (١٩٤٩) ومسرحية «سر الحاكم بأمر الله» لعلي أحمد باكثير (١٩٥٢)، وأخرج من المسرحيات المعربة ثلاثاً لموليير هي «البخيل» (١٩٤٦)، و«طبيب رغبنا عنه» (١٩٤٧) و«مقلب مكابان» (١٩٥٢)، وواحدة لتشيخوف هي «أضرار التبغ» (١٩٤٧)^(١). ولا نكاد نجد شيئاً من هذين اللونين، ما بين عام ١٩٥٢ ومطلع عام ١٩٦٢ بالنسبة للنص العربي، وبين ١٩٦٥/٥/١٠ بالنسبة للنص المعرب. وفي ١٩٦٢/٢/١٨ قدم المسرح العربي مسرحية «صقر قريش» لمحمود تيمور وأخرجها زكي طليمات، وفي ١٩٦٥/٥/١٠ قدم مسرح الخليج العربي مسرحية «صفقة مع الشيطان» للكاتب الإنجليزي جيروم ك. جيروم (١٨٥٧ - ١٩٢٧) وقد أعدها وأخرجها إسلام فارس. ولعل هذه الندرة هي التي جعلت زكي طليمات يقول في تقرير أعدده لدائرة الشؤون الاجتماعية، حين استقدمته في عام ١٩٥٨ لدراسة أوضاع الحركة المسرحية في الكويت واقتراح السبل للارتقاء بها:

«المسرحية المترجمة عن الأدب الغربي ليس لها أثر في هذا النشاط الفني، والمسرحية التاريخية المؤلفة والمنترجة حوائثها من التاريخ يكتبها مدرسو اللغة

(*) - ولد في كفر صبر - طولكرم في فلسطين عام ١٩٢٢

- درس الأدب الإنجليزي في جامعتي القاهرة (١٩٥١ - ١٩٥٥) ولندن (١٩٦٦ - ١٩٦٧).

- عمل في الكويت ما بين (١٩٥٥ - ١٩٦٠) مدرسا ورئيسا لقسم الترجمة ورئيسا لقسم الهونسكو في وزارة التربية (١٩٦٠ - ١٩٦٥) ومديرا للثقافة والفنون بالكويت ثم مديرا للمشروعات الثقافية.

- شارك منذ عام ١٩٥٨ وحتى عام ١٩٦٠ في عدد من المؤتمرات والندوات المحلية والعربية والدولية.

- شارك في هيئة تحرير عالم المعرفة (١٩٧٨ - ١٩٩٠) وفي هيئة تحرير مجلة الثقافة العالمية بالكويت.

- له عدد من الكتب المترجمة والمؤلفة.

- يقيم الآن في الأردن وقد عمل ما بين عام (١٩٩١ - ١٩٩٩) مديرا للثقافة والإعلام في جامعة العلوم التطبيقية، ومديرا لتحرير مجلتها المحكمة ورئيسا لتحرير مجلتها الإعلامية.

- أعد ما ينوف على ٥٠٠ حلقة أنثيت من الكويت ما بين (١٩٧٥ - ١٩٨٧) حول المسرح العالمي، وحوارات مع مفكرين ومن القصص العالمي، والجديد في الثقافة والقرن.

العربية بالمدارس، ويقدمها الطلبة وليس فيها من الصياغة الفنية الحقة إلا مسحة مزيفة... إن المسرحية المترجمة من نماذج من المسرح الأوروبي لم تخرج بعد إلى النور، وإن المسرحية التاريخية المكتوبة باللسان العربي لم يصلب لها عود»^(٧).

وتغيرت الحال تماماً منذ الستينيات، فقد أخرج زكي طليمات في عام واحد (١٩٦٢) أربع مسرحيات هي على التوالي: «صقر قريش»، لمحمود تيمور، ومسرحيتين لتوفيق الحكيم قدمهما المسرح العربي في عرض واحد وهما «قاتها القطار» و«عمارة المعلم كندوز»، كما قدم في العام نفسه مسرحية «ابن جلاء» لمحمود تيمور. وأخرج طليمات في العام التالي (١٩٦٣) مسرحيتين هما «المنقذة» لمحمود تيمور، و«مضحك الخليفة» لعلي أحمد باكثير. وأخرج في عام ١٩٦٤ مسرحية «الكز» لتوفيق الحكيم.

وبعد هذا الفيض من النصوص المسرحية العربية تجيء فترة انحباس استمرت حتى عام ١٩٧٤، فيكون أول الغيث مسرحية لسمير سرحان بعنوان «إمبراطور» (في الأصل: ملك يبحث عن وظيفة)، وقد أعدها باللهجة الكويتية وأخرجها حسين الصالح وقدمها المسرح العربي في ١٠/١٢/١٩٧٤، وتلتها مسرحية «حفلة على الخازوق» لمحمود عبد الرحمن (١٩٧٥) وأخرجها صقر الرشود وقدمها مسرح الخليج العربي، ثم مسرحية «سلطان للبيع» (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم (١٩٧٦)، وقد أعدها جعفر المؤمن وأخرجها فؤاد الشطي وقدمها المسرح العربي باللهجة الكويتية، أما مسرحية «مغامرة رأس الملوك» التي كتبها سعد الله ونوس فقد أخرجها أحمد عبد الحليم وقدمها المسرح الشعبي في عام ١٩٧٧. وقدم المسرح الكويتي في عام ١٩٧٨ مسرحية «رسائل قاضي اشبيلية» لألفريد فرج وأخرجها سعد أردش، وفي العام نفسه أخرج صقر الرشود مسرحية «عريس لبنت السلطان» لمحمود عبد الرحمن وقدمها مسرح الخليج العربي، وأخرج منصور المنصور لمؤسسة البدر في عام ١٩٧٩ مسرحية «السندباد البحري» لمحمود عبد الرحمن. وفي عام ١٩٧٦ قدمت الفرقة القومية تحت رعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» من تأليف ألفريد فرج وإخراج صقر الرشود.

وقد بلغ عدد النصوص العربية في الثمانينيات نحو ٢٠ نصاً أي ما يزيد على مجموع النصوص في الستينيات والسبعينيات، ولكن هذا العدد هبط في فترة التسعينيات إلى الربع نتيجة للاحتلال العراقي الفاشم وما تركه من آثار... وهناك عدد من النصوص التي يشار إلى أنها مقتبسة، ولكن لا يذكر على وجه التحديد المصدر الذي اقتبس منه النص، وهو في أغلب الظن مقتبسات مصرية اقتبست بدورها من نصوص أجنبية.

وقد شهدت الفترة الواقعة ما بين عام ١٩٤٦ وعام ١٩٥٢ تقديم عروض مسرحية كويتية (في بيت الكويت في القاهرة، وفي الكويت) استقت مادة نصوصها من أصول أجنبية، وقد أشرنا إلى المسرحيات التي قدمها حمد الرجيبي. ونجد في قوائم العروض المسرحية في تلك الفترة ذكر مسرحيتين لشكسبير هما «هاملت» و«تاجر البندقية»، وأغلب الظن أن المسرحيتين قدمتا - وعلى الأخص الأولى منهما - باللغة الإنجليزية ولجمهور خاص. ونجد في نهاية الخمسينيات ترجمة لثلاث مسرحيات لموليير قام بها مترجم كويتي هو محمود توفيق أحمد، وكان يمكن أن نتظر منه ترجمات أخرى لو لم يرحل عن هذه الدنيا مبكراً. وقد استقاد من ترجمته - بعد صدورها بعشرين سنة - علي النجادة عندما أعد ترجمته لمسرحية «طبيب رغمًا عنه» التي أخرجها محمد خضر تحت عنوان «طبيب في الحب» وقدمها المسرح العربي عام ١٩٧٧.

وكانت الانطلاقة الثانية لهذا اللون من الأدب المسرحي، الذي أخذ عن نصوص مترجمة، في عام ١٩٦٥، عندما أخرجت مسرحية «صفقة مع الشيطان»، وتلتها في عام ١٩٦٧ مسرحية «٢٤ ساعة» لروبرتو فيليني التي أخرجها حسين الصالح وقدمها المسرح العربي. وفي العام التالي (١٩٦٨) قدم مسرح الخليج العربي مسرحيتين هما مسرحية «لا طبن ولا غدا الشر» التي اقتبسها وفاء الصبر عن مسرحية بيرانديللو المسماة «لكل شيء حقيقته» وقد أخرجها عبد الأمير مطر، والمسرحية الثانية هي مسرحية «المرّة لعبة البيت» التي أعدها وكونّها صقر الرشود عن مسرحية هنريك إبسن المسماة «بيت الدمية» A Doll's House وقد أخرجها منصور المنصور.

وقدم مسرح الخليج العربي في العام التالي عرضين لمسرحيتين أُعدت نصوصهما عن نصوص مترجمة، الأول نص أعده ومسرحه حسين مؤنس عن رواية شتاينيك المسماة «ثم غاب القمر» وقد أخرجها كمال حسين، والمسرحية الثانية لجون فراندت واسمها «نعجة في المحكمة» وقد أعدها سليمان الخليفي وأخرجها صالح حمدان.

وهكذا بلغ عدد النصوص المقتبسة من ترجمات لأصول أجنبية في فترة الستينيات ستة نصوص، وارتفعت في السبعينيات إلى ١٢ نصاً، وعادت لتتخفّف في الثمانينيات إلى ٧ نصوص، ثم انخفضت مرة أخرى في التسعينيات إلى ٥ نصوص^(٣).

ويمكن للدارس أن يتساءل عن السبب أو الأسباب التي دعت المعد أو المخرج إلى اختيار نص بعينه، فهناك عدد من هذه النصوص تنتمي إلى كتاب لا يعدون من أعلام المسرح، وحتى عندما يكون صاحب النص عالماً فإن النص نفسه قد لا

يكون أفضل مسرحياته. ولعل من هذه الأسباب قصر النص المسرحي الأصلي فلا يرهق الممثل في الإعداد والمخرج في الإخراج ولا يثقل على الجمهور، ومنها قلة عدد شخصيات المسرحية، ما يسهل على المخرج إيجاد الممثلين المناسبين للقيام بأدوار هذه الشخصيات ومنها أن تتناول المسرحية الأصلية قضية اجتماعية لها ما يقابلها في الكويت، ومن ثم يمكن أن تثير اهتمام الجمهور الكويتي وتدفع الكثيرين إلى حضور المسرحية، كما تثير اهتمام وسائل الإعلام، ومنها روح الفكاهة التي يمكن أن تكون ميثوقة في النص المسرحي، ومن ثم يضمن العرض جمهوراً أوسع، ومنها ذوق الممثل وذوق المخرج، ومدى توافر الإمكانيات المادية والبشرية لتنفيذ النص، ومنها كذلك مدى توافر النص الأصلي - إلى حد ما - مع القيم والتقاليد السائدة في المجتمع الكويتي بشكل خاص. وقد رأينا في أكثر من نص مسرحي مقتبس تدخل الممثل في هذا النص بالحذف والتبديل ليقدّم على خشبة المسرح في الكويت.

وإذا كان أي نص أدبي يعبر بالضرورة عن ثقافة كاتبه وقيم مجتمعه وتقاليد مجتمعه كانت درجته من العالمية، ومهما كان حظه من التعبير عن قيم إنسانية مشتركة، وإذا كنا لا نعتز على أن يقرأ أحد هذا النص كاملاً، فلماذا يجعل الممثل من قلمه مقص رقيب فيبدل ما يظن أنه غير مستساغ في بلده؟ وإذا كان لا بد من التدخل، فليكن ضمن أقل الحدود، ومن دون أن يشوه نقل التجربة التي يريد مؤلف العمل أن ينقلها للقارئ وللمشاهد.

لقد شهدت الكويت منذ الستينيات نشاطاً كبيراً في مجال المسرح، تمثل في تقديم الفرق المسرحية التي نشأت في تلك الفترة لعدد كبير من الأعمال المسرحية وفي إنشاء معهد الدراسات المسرحية - الذي تحول في منتصف السبعينيات (١٩٧٤) إلى المعهد العالي للفنون المسرحية - وصندوق سلسلة «من المسرح العالمي» التي صدر الكتاب الأول منها في مطلع أكتوبر من عام ١٩٦٩ وكان بعنوان «سمك عسير الهضم» لمانويل جاليتش وترجمة محمود علي مكي، وقد صدر في هذه السلسلة أكثر من ٢٥٠ نصاً مسرحياً لكتاب ينتمون إلى ثقافات كثيرة ومتنوعة. ومن الغريب أن مدى الاستفادة من هذه السلسلة الفنية في إعداد نصوص تقدم على مسارح الكويت مازال محدوداً، على الرغم من أنني أعرف معرفة اليقين أن عدداً من المؤلفين والمخرجين والممثلين الكويتيين يتابعون هذه السلسلة وقد استمدوا كثيراً منها في إغناء ثقافتهم المسرحية.

ونعجب حين نستعرض قوائم العروض المسرحية الكويتية من خلوها من أي مسرحيات يونانية أو رومانية (سلسلة من المسرح العالمي غنية بكثير منها) كما يأتي اسم شكسبير فيها على استحياء، ولا ذكر لراسين (Racine) وكورني

(Corneille) وكثير من أعلام المسرح العالمي، وقد غلّ صديق ذلك، بأن المسرحيات الكلاسيكية ليس لها صدى المسرحيات الكوميديّة، ولذا تركت للمعهد العالي وللمسرح المدرسي.

ولاشك في أن المعهد العالي للفنون المسرحية قدم عددا من أعمال هؤلاء الأعلام ولكن عروضه وعروض المسرح الجامعي تظل عروضاً خاصة، وتعليمية بالنسبة للمعهد، ومن ثم فإن أثرها يظل محدوداً.

وقد دأبت إذاعة الكويت على تقديم مسلسلات درامية مأخوذة من روائع القصص العالمية العربية والأجنبية. ومن الروائع العربية على سبيل المثال: «على هامش السيرة» و«شجرة اليؤس» لطفه حسين، و«اللس والكلاب» لنجيب محفوظ، و«هاتف من الأندلس»، و«فارس بني هلال» و«المعتمد بن عباد» وغيرها، ومن الروائع الأجنبية: «الاياذة» و«الأوديسة» لهوميروس، و«قصة مدينتين» لديكنز، و«لن تفرج الأجراس» لهمنغوي، و«مرتفعات وذرنج» لإميل برونتو و«البؤساء» لفكتور هوجو وغيرها.

وقد تمت إذاعة الكويت أيضاً على مدى سبع سنوات (١٩٧٧ - ١٩٨٤) برنامجاً أسبوعياً مدته ساعة بفتوان «من المسرح العالمي»، وقد ضم ٣٥٠ حلقة واشتملت الحلقة على تعريف بالمؤلف وتلخيص لإحدى مسرحياته وتقديم مشاهد من المسرحية ونقد لها.

١- بيت الدمية

ونود أن نستعرض هنا بعض هذه المسرحيات ذات الأصول الأجنبية التي أُعدت لتقديم على المسرح في الكويت. ومن أوائل هذه المسرحيات: مسرحية «بيت دمية» للكاتب النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) التي كانت قدمت لأول مرة على خشبة المسرح النرويجي في عام ١٨٧٩ وأثارت ضجة لدى النقاد، ولكنهم اعتبروها في النهاية عملاً طليعياً في التعبير الدرامي عن حقوق المرأة وكفاحها من أجل استقلالها ومن أجل المساواة بالرجل^(٤)، «كما تواصل المسرحية تصوير إبسن الدرامي للصراع الأسامي، صراع الفرد ضد الجمهور، والنزاهة الشخصية إزاء قشرة التقاليد وصدأ الأعراف والاهتمامات الاجتماعية»^(٥).

وتتلخص أحداث المسرحية التي تجري في ثلاثة أيام (هي ٢٤ و٢٥ و٢٦ ديسمبر) في أن تورفالد هيلمير المحامي والمخلص في عمله قد رُقّي ليشغل وظيفة مدير أحد البنوك وهو حدث هلت له زوجته نوراً لأنها تستطيع أن تتفق شيئاً من المال أكثر مما كانت تفعل في الماضي على احتفالات عيد الميلاد. ولكن زوجها الذي يعاملها كأنها مازالت طفلة ويناديها بـ «بقرتي

الصغيرة»، وبـ «حسنوني الصغير» و «سجاني اللطيف»، يحذرها من تهديد المال خصوصاً أنها لا تفك تطلب منه.

ونعلم أن نورا - التي مضى على زواجها الآن ثماني سنوات - اضطرت إلى اقتراض مبلغ من المال لإنقاذ حياة زوجها حين مرض في السنة الثانية مرضاً شديداً ونصحته الأطباء بالذهاب إلى إيطاليا للاستشفاء، وأوهمت زوجها أن المبلغ كان من أبيها. وكانت زورت توقيع أبيها على السندات، فيهددها مقرضها كروجستاد بإفشاء السر إذا فصله زوجها من عمله، ولا يلتفت زوجها إلى توسلاتها بعدم فصله ويفصله، فيرسل هذا للزوج رسالة يكشف فيها عن تزوير زوجته (زوجة هيلم)، فيثور الزوج ثورة عارمة، ويقول لها إنها وقد زورت لا تصلح لأن تربي أطفالهما الثلاثة. ولما عاد كروجستاد وسحب تهديده وأرسل السندات التي تحمل التوقيع المزور، أحس هيلم بأن عبثاً ثقيلاً قد ارتفع عن صدره، وبدأ يسترضي نورا وكان شيئاً لم يكن ولكن نورا أحسّت بأن زوجها كان رجلاً أنانياً لا يفكر إلا في نفسه وأنها مجرد دمية لديه، وأن منزلها ما هو إلا قفص يسجنها فيه، وعلى الرغم من أنه تشفع لديها بأطفالهما الثلاثة إلا أنها أصرت على مفادرة المنزل في منتصف الليل لتبدأ حياتها الحقيقية.

وعندما عرضت هذه المسرحية في ألمانيا احتجت الممثلة الألمانية التي كانت تقوم بدور نورا وطلبت من إيسن تغيير هذه النهاية وتحت إصرارها غيرها لنتهي على النحو التالي: يسحب هيلم زوجته إلى حجرة نوم الأطفال: «هيلم: لابد أن تشاهدهم! انظري... إنهم نائمون بهدوء لا يلقهم شيء. فإذا استيقظوا غداً ونادوا أمهم سيكونون... بلا أم.

نورا (وهي ترتجف): بلا أم!

هيلم: كما كنت أنت في يوم من الأيام.

نورا: بلا أم! (تسقط منها الحقيبة بعد صراع نفسي وتقول) آه على الرغم من أن هذا إثم بحق نفسي إلا أنني لا أستطيع أن أتركهم (تكاد تقع على الأرض بجانب الباب).

تنزل الستارة».

ويعلق مترجم هذه المسرحية، الانجليزي بيتر واتس، على هذه النهاية فيقول: «لا عجب إذا وصف إيسن هذا التغيير بأنه «انتهاك بريري»، ورفض إيسن في العام التالي السماح باستخدام هذه النهاية المحورة في عرض المسرحية في إيطاليا^(١).

ويأتي صقر الرشود في عام ١٩٦٨ فيعد المسرحية تحت عنوان «المرّة لعبة البيت» ويخرجها منصور المنصور ويقدمها مسرح الخليج العربي. يكوّن صقر

مسرحية إيسن باستخدام اللهجة الكويتية، وبتغيير الأسماء، فهذا «هيلمر» يصبح «خالد» و«نورا» تصبح «نورة»، وهذه كريستين «مسز لندي»، صاحبة نورا في المدرسة، تصبح «غنيمة» وهي في الأصل كانت تعمل خارج مدينة أوسلو، وفي النص المكوّن كانت تعمل في البحرين مدرسة وعادت ثانية إلى الكويت، وكروجستاد أصبح فهدا، والدكتور رانك أصبح الدكتور ناصر. ولكن صقر حافظ إلى حد كبير على النص الأصلي حتى أنه استبقى إشارات لا دلالة لها في المجتمع الكويتي في عام ١٩٦٨ (إلا في الحي الشمالي في الأحمدية في ذلك الحين) منها شجرة عيد الميلاد، والحفلة التنكرية التي تقام في عيد الميلاد ورقصة التارتيتا الإيطالية، ويتبّه صقر الرشود أحيانا إلى هذا فهو يستبدل بـ «شجرة عيد الميلاد» المنفضة (ص ٢٤):

نورة : عطني «المنفضة»

نورا : هاتي لي «الشجرة» من فضلك.

نوره (تبدأ نورة بتفويض الأثاث): خلني أنظف البيت من الغبار.. كلما نظفناه رجع..

نورا (مشفولة بتزيين الشجرة) شمعة هنا... وأزهار هناك.. ويستبدل (في صفحة ٢٨ من النص بالمرثون) المزهرية، وفي الصفحة نفسها يتخلص من وصف الثوب بالشوب «التكري» ويكتفي بكلمة «النفوف»، ولكنه يموّد في الصفحة التالية فيقول «إن بيت الفواز ييسوون حفلة تنكرية»، ولعل «صقر» قد استبقى هذا لأنه يريد أن يستبقى الإشارة إلى رقصة التارتيتا^(٧) العنيفة التي سنرى فيما بعد، (في حفلة آل الفواز) أنها تنفس عن قلق نوره من تهديد فهد، كما كان الذين تقررصهم الفناكب السامة يشفون من ذلك الاضطراب العصبي بأداء هذه الرقصة العنيفة. وقد حذف صقر من الحوار الأخير الذي جرى بين هيلمر ونورا جزءا مما دار بينهما وذلك عندما قال لها:

«هيلمر: ألا يجب عليك أن تفهمي أولا مكانك في بيتك؟ أليس لديك مرشد لا يخطئ في مثل هذه الأمور ألا وهو دينك؟
نورا: آه يا تورفالد إنني لا أعرف حقا ما هو الدين».

ويستمر الحوار بينهما على هذا النسق- ولكن «صقر» لا ينقله- على مدى صفحة كاملة من النص الإنجليزي (ص ٢٢٨).

ويلتزم صقر بالنهاية التي وضعها إيسن لمسرحيته، حيث نوره تترك بيتها وزوجها وأولادها لتحقيق ذاتها بعد أن أدركت أن خالدا كان يعاملها كطفلة، طفلة عنيدة، وكطائر أليف محبوس في قفص، لقد عرفته على حقيقته، فهو حريص على المظهر، وهو يدين التزوير ولا يقبل به، ولكن عندما يتخلّى فهد

عن تهديده يغمض عينيه عن التزوير الذي قامت به نوره ما دام لن يعلم به أحد، وما دام مظهره لن يمسّ، وهو في النص الأصلي يذكر على كروجستاد Krogstad زميله في أيام الدراسة أن يرفع الكلفة بينهما لأن هذا يمسّ الصورة التي يريد أن يتخذها لنفسه، وقد أصبح مديراً للبنك ورئيساً لكروجستاد، ومن ثم يكون هذا أحد الأسباب التي تجعله يصّر على فصله. ونورا في النص الأصلي تعتمد في جمع النقود لسداد دينها على ما توفره من المشتريات وعلى ما تقاضته في «الشتاء الماضي» مقابل نسخ كثير قامت به، وقد حذف صقر هذا النسخ من نصه. ولما طلب كروجستاد من نورا أن تستخدم نفوذها لدى زوجها في إلقاء فصله، نفت أن يكون لها تأثير عليه أجابها: «كروجستاد: حسناً... لقد عرفت زوجك منذ أيام الدراسة، ولا أظن أن مدير بنكنّا النبيل أكثر تصلياً من أي زوج آخر.

نورا: إن تحدثت عن زوجي باستخفاف سأطردك من البيت».

وكان النص المكوّن:

«فهد: أنا أعرف زوجك من أيام الدراسة... ولا أظنه يرفض لك طلب». إن اختصار صقر لما جاء على لسان فهد يجعلنا لا نرى فيما قاله سبباً يستفز نورة إلى الدرجة التي تهدده فيها بالطرد من منزلها. لقد كان صقر الرشود أميناً إلى حد كبير في نقل النص الأصلي إلى اللهجة الكويتية، وإذا كانت مسرحية إبسن قد أثارت (عندما قدمت لأول مرة في عام ١٨٧٩) عاصفة من النقد، فإن النص المكوّن الذي قدم عام ١٩٦٨ كان فتحة جديدة في النقل الأمين للنصوص المسرحية الجيدة مع الإشارة إلى أن «بيت دمية» كانت من أحسن مسرحيات إبسن الواقعية.

٢ - سهارى

وفي يناير من عام ١٩٧٢ صدرت عن وزارة الإعلام، ضمن سلسلة من المسرح العالمي ترجمة مسرحية «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» للكاتب الإسباني بونثيلا Poncella بقلم محمد الأمين طه، ومراجعة عبدالعزيز الأهواني. وفي ١٥/١٠/١٩٧٢ قدم المسرح الكويتي نصاً أعده عنها وأخرجه حسين الصالح الحداد تحت عنوان «سهارى». بيدل حسين الصالح أسماء شخصيات المسرحية، فتغدو أسماء عربية فالزوجة اليخاندرا تغدو «سعاد»، وأمه أديلايدا تغدو «شريفة» والوصيفة برتا تغدو الخادمة «فاطمة»، وشقيقة الزوجة الصغرى إليسا تغدو «فوزية»، أما الزوج ماريانو فهو «سالم» في النص المكوّن، وفالنتين يصبح «منيع» والمحامي راؤول

يصبح «أبو عبد الله»، وخطيب إليسا خيراندو يصبح «خليل» وتتبدل أسماء المواقع والإشارات في النص الأصلي إلى أسماء وإشارات أكثر اتصالاً ببيئة النص المكوّن.

تبدأ أحداث المسرحية في الساعة الثالثة من فجر ليلة من ليالي شهر مايو (لا إشارة في النص المكوّن إلى الشهر، حيث لم يعد ذكره ضرورياً بعد أن استبدل الحداد اسم المسرحية) والزوج يحاول أن ينام، ولكن زوجته تظل تناكفه وتقول له إنها تكرهه ولم تحبه خلال السنوات الست من زواجهما، وأن هذا الزواج كان نزوة منها وأنها تعرف علاقاته الغرامية مع أخريات، وأنها تجد فيه إنساناً تافهاً وهي امرأة تنتمي إلى عصرها، وتطلب منه أن يطلقها فيعدها بأن يبيح الأمر في الصباح مع المحامي، أما الآن وقد بلغت الساعة الرابعة فإنه يريد أن يذهب إلى منزل عمته لينام.

وما إن يخرج الزوج من البيت حتى يدخل «متيع» من الشرفة، هتفاجأ سعاد به، ويقول لها إنه لص هرب من الشرفة، ويريد أن يختبئ في البيت حتى الصباح. وتنام في حجرة جانبية ويظل هو جالساً في الصالة. وفي الصباح تحاول أن تخرجه من البيت فيقول لها إن خروجه في هذه الساعة المبكرة سيثير حولها الشبهات، ومن الأفضل أن يخرج في الساعة الحادية عشرة كأنه موظف في إحدى شركات التأمين، ويتصل بها زوجها ويخبرها أنه قادم ومعه المحامي لاتمام إجراءات الطلاق، وتأتي أمها ومعهما ابنتها الصغرى فوزية وخطيبها خليل، فيدخل متيع إلى الحمام بحجة أنه سباك. ويأتي بعد ذلك الزوج ومعه المحامي ويبدأ المحامي في توجيه أسئلة للزوجة ليبرر إجراءات الطلاق، ولما لم تكن المبررات توجب الطلاق فإنه يقترح على الزوج القيام بأفعال تبرر الطلاق ومنها شتم الزوجة وضربها، ويفعل ذلك فيخرج المحامي والزوج لاتمام الإجراءات بعد أن أخذوا شهادة كل من الخادمة والسباك.

ويعود الزوج فيجد السباك مع زوجته فتثور شكوكه ويقرر قتله، ويحاول إطلاق الرصاص عليه فلا ينجح. تتدخل الزوجة فتزوي ما حصل، فلا يصدقها الزوج، فيخرج وهو مصمم على الطلاق، أما هي فتبدأ في تذكر حسرات زوجها الكثيرة، وكيف تضييعه؟ وتضع اللوم كله على متيع، وتطالبه من ثم بأن يعيده إليها، وكان الزوج قد اتفق مع متيع على أن يمثل الدور الذي قام به في دخول المنزل من الشرفة، وما قام به في البيت، وأن يبلغه إذا كانت الزوجة ترغب في عودته، وهكذا يعود سالم ويتعاقب الزوجان. أما إليسا، التي كانت تريد الطلاق أسوة بأختها، فإنها تستنجد بالآخرين عندما ترى أن

خطيبها يريد أن ينتحر (في النص المكثف لا نرى فوزية، وإنما التي تتحدث وتستجد هي الأم شريفة) وتنتهي المسرحية في النصين بمطالبة الخطيب بأن يأخذوا المسدس منه، لأنه يطلق النار بشكل تلقائي.

وإذا قارنا بين النص الأصلي للمسرحية والنص المكثف، نجد أن المعد قد حافظ على حبكة المسرحية، ولكنه في مواضع غير قليلة اختصر الحوار، كما في الحوار الذي يجري بين الأيخاندر (سعاد) وفالنتين (منيع) في ص ٤٨ و ٤٩ من الأصل و صفحة ١٠ من النص المكثف، وكذلك الوارد في صفحة ٥٩، الذي يجب أن يأتي في صفحة ١٥ من النص المكثف. وفي النص الأصلي يرد عنوان المسرحية «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» وقد غيّر المعد، كما حذف مثل هذه الإشارة الواردة في صفحة ١٢١ (ص ٣٧ من النص المكثف)، كما حذف الخصام الذي جرى بين إيلسا وخطيبها خيراندو (ص ١٢٥ و ١٢٦)، بل إن إيلسا لا تظهر على خشبة المسرح في النص المكثف، كما غيّر في الحوار الذي تظهر فيه لجلجة خيراندو:

«خيراندو (الذي لا يحسن التعبير عن أفكاره) نعم. الحقيقة... ولماذا حقيقة... الطلاق... الطلاق... حقيقة، ولا شيء أقل من الطلاق».

أديلاندا: لقد سمعته، ولا تقس أن خيراندو في سبيل الحصول على ليسانس الحقوق.

(كانت تخاطب ابنتها الأيخاندر)». (ص ٧٣).

«خليل: (وهو لا يعرف التبرير): «إي والله وأنت صاجة أنا وفوزية ما قط بيتنا سيرة الطلاق على لسانا».

شريفة: (لسعاد) ما حرام عليك تغلين البنية تتعقد...» (ص ٢٠).

وشخصية فالنتين (منيع) في المسرحية فيها ملامح من شخصية البيكارو في الأدب الإسباني. والبطل البيكارو كما تقول سهير القلماوي ومحمود مكي «أشبه ما يكون ببطل المقامة، فهو في الغالب شخص من أصل وضيع يعيش في بيئة قاسية ويعاني آلام الجوع والبطالة، غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر...»^(٨).

«شريفة (وهي تهز رأسها): ليش جذيه يا منيع.. ماكو مشكلة إلا لك طرف فيها.

منيع: شسوي بيدي... حظي جذيه قرادتي ماكو بلوه إلا أشوف نفسي بوسطها..» (ص ٣٦).

وكأنني بالمعدّ كان يحسن، عندما أضاف من عنده إلى النص، أزمة في النصوص المسرحية الكويتية عندما تتحدث الأيخاندر مع فالنتين فتقول:

أليخاندر!... من المعروف أن الطلاق يتقرر... ثم ماذا؟ الواحدة بعد ذلك يستدعيها القاضي ويسدي إليها النصائح في صوت عذب فيقول: «يا سيدة تأملّي جيداً الخطوة التي ستخطيها... يا سيدة زوجك يحبك كثيراً...» والواحدة منا تتأثر نوعاً ما وتدع دموعاً تسقط من عينيها، ثم يدخل الزوج ويقول: «أنت بكيت يا حبيبتي...» والواحدة منا تتكرر، وهو يصبر، ويتحدث القاضي ثم الزوج، والكل يرجو ويتوسل، وحينئذٍ تتظاهر الواحدة بأنها تقوم بتضحية وتقول: «على كل حال... أفعله من أجل الأطفال...» وإذا لم يكن لديها أطفال تضيف «أفعله من أجل الأطفال الذين يمكن أن ينجبوا مستقبلاً...».

يوجز حسين الصالح هذا، فيجري على لسان سعاد: «كلنا الحريم نقول جديهِ. وبعد ما تروح للقاضي ينصحها بكم كلمة ويعدين تقوم تبكي ويجي الريال ويراضيها ويعدين تتظاهر بأنها ضحت تضحية كبيرة وترجع لريليها».

ثم يضيف ساخراً على لسان منيع (لا يرد مثله في النص الأصلي):

«منيع: خوش تأليف، ليش ما تألفين مسرحيات، والله المسارح محتاجة للتأليف.

سعاد: تتطنز؟

منيع: لا والله من صبحي، بس على شرط تكون وافية من ناحية العقدة والحبكة المسرحية» (ص ٣٦).

٣ - الثمن

ويقام ما بين ٢٦ مارس و٢ أبريل ١٩٨٨ المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية وترعى وزارة الإعلام في الكويت المهرجان ويعبد عبدالعزيز السريع باللهجة الكويتية - وبشيء من التصرف - مسرحية الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميلر المسماة «الثمن» ويخرج المسرحية فؤاد الشطي^(١).

ولقد أجاد السريع - وهو الكاتب المسرحي المتمرس - في إعداد النص المكوّن أيما إجادة حتى إنك لا ترى أثراً للعجمة فيه، فقد استبدل كل الإشارات الأجنبية بإشارات كويتية أو عربية، وحذف النصوص التي لا يمكن تطويعها وكان قد اعتمد في إعدادها على ترجمة صفاء الشاطر، التي صدرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» في أول يونيو ١٩٧٧، عن وزارة الإعلام مع مسرحية أخرى في المجلد نفسه لآرثر ميلر بعنوان «كلهم أبنائى».

شخصيات المسرحية أربع هي: فيكتور فرانز (منصور الفراج - أبو راشد) وهو شرطي برتبة ملازم أول وزوجته إيستر فرانز (وسمية الفراج - أم راشد)، عمرها نحو ٤٤ سنة، وأخوه ولتر فرانز (خالد الفراج - أبووليد) وعمره ٥٦

عاما، وهو في النص الانجليزي طبيب مشهور، وفي النص المكوّث رجل أعمال كبير ووكيل وزارة، والشخصية الرابعة هي شخصية الدلال جريجوري سولومون (أبوسليمان - ابن عجّاج) وعمره ٨٩ سنة.

تبدأ المسرحية ومنصور وزوجته وسمية قد أتيا لينتظرا قدوم الدلال الذي يمكن أن يشتري أثاث بيت عائلة منصور، لأن البيت سيهدم، ويبدأ في استعراض محتويات البيت التي تجمعت عبر سنين طويلة ومضى عليها زمن وهي مهجورة، ولا يكتم السريع بتلك القائمة الطويلة من الأثاث فيضيف إليها «ماكينة خياطة سنجر على كرسيها الخشبي الخاص»، ويقف منصور عند أشياء كثيرة تثير في نفسه ذكريات الماضي، أما زوجته فقد جاءت ومعها آيس كريم (في الأصل شراب، ونعرف فيما بعد من النص الإنجليزي أنها شبه مدمنة)، ويعترض عليها زوجها، لأن هذا الآيس كريم (الشراب) يضرها، وتسترجع إستر (وسمية) ذكريات أحد الساكنين في العمارة، وتسال زوجها عنه فيحدثها عن مفامراتهما معا وقد حذف السريع هذا الجزء من الحوار (الوارد في صفحة ١٧٧ و١٧٨). ويأتي ذكر لأخيه الأكبر ولتر (خالد) وتلوم وسمية زوجها لأنه لم يطلب من أخيه مساعدته لإكمال تعليمه، ولأنه لا يتصل به، ونعلم منه أنه قد مضى على عدم لقائهما ست عشرة سنة، وأنه اتصل بأخيه أكثر من مرة وكانت السكرتيرة تقول له إنه مشغول، وآخر مرة كانت منذ عهد قريب، بعد أن عزم على بيع أثاث بيت العائلة.

ويصل الدلال ويتحدث إلى وسمية وزوجها منصور، ويثني على جمالها وحسن اختياره، ويأخذ في المرور على الأثاث والوقوف عند كل شيء، وهو يعطي انطباعا بأنه غير متحمس لشراء أثاث قديم ضخم، وأنه يزاول هذه المهنة ليشغل نفسه، فهو الذي جاب أقطارا كثيرة وبلغ التاسعة والثمانين لا يريد أن يصبح اليوم عاملا عن العمل. وبعد أن يستنفد كل حيلة في التأخير ليعث الملل في نفسي منصور وزوجته ليقبلا بأي سعر يمرضه يأخذ في سرد حياته الماضية وزواجه أربع مرات. أما منصور فيتحدث عن أخيه الذي وصل إلى مركز كبير، ومع ذلك لم يكن يرسل لأبيه أكثر من مائة روبية شهريا، وما هي إلا لحظات معدودة حتى يدخل خالد (وولتر) فجأة.

وكان الدلال قد عرض ١١٠٠ دينار ثمن للأثاث واستبخص خالد الثمن كما استبخصته وسمية، ولكن منصور كان زاهدا في المساومة، وكان يريد أن يعطي نصف المبلغ (في النص العربي ربعه) لأخيه، ولكن أخاه كان يرفض ذلك وحاول أن يقنع أخاه بأن يقدر الدلال ثمن أثاث البيت ٢٥ ألف دينار ويكتب ذلك في دفتره، ثم يهب البيت إلى جهة خيرية فيخضم ثمنه من الضرائب التي يدفعها

خالد، ولما لم تكن هناك ضرائب على الدخل في الكويت، فقد استبدل السريع بحيلة الضرائب هذه بأن يحاول خالد، وهو صاحب النفوذ، أن تستملك إحدى الشركات البيت، وتضمن الأثاث بسعر عالٍ ويستلم منصور المبلغ كله، ولكن منصور يرفض ذلك.

وفي أثناء ذلك تجري مصارحة بين خالد ومنصور. يقول منصور إن خالداً لم يرد عليه عندما طلب منه خمسمائة دينار ليوصل دراسته، وتحمل هو وحده نفقات والده العاطل عن العمل ونفقات أسرته، وإن خالداً امتثل لأوامر زوجته. أما وسمية فتقول إنها وأولادها تحملوا المرّ من أجل أن يساعد منصور أباه، كما أنها ومنصور أجلا إنجاز الأطفال لسنوات كثيرة، ويروي منصور قصة إفلاس والده وأثر ذلك في نفسيته (نفسية الوالد) وفي أمه وفي الأسرة كلها، ويخاطب منصور خالداً قائلاً:

«كان عليك واجب هديته وانحشثت.. خلّيت أباك وأملك وخواتك عليّ أنا الطالب الصغير الذي ما بيده حيلة... طعت زوجتك بنت الحمولة ودست على كل شيء.. أشوفها نفعتك، الله ما يطلق بعضاء».

ويحدث خالد أخاه منصور عن الأزمة العنيفة التي مرّ بها، والتي جعلته مثل فئوس يبيع روحه للشيطان من أجل تحقيق مكسب مادي، ويعترف له بذلك الصراع العنيف الذي أحسّ به:

«خالد... من أول حياتي كنت طموح... ودي أصير أحسن الناس وبأي وسيلة، ومع الأيام تحس أنك ودك تتخصص في شيء.. تلقى الشيء هو اللي تخصص فيك تصير... مثل الآلة... آلة تنهب من الناس فلوسهم، آلة تستولي على الشهرة... وتالي تحس إنك غبي... لأنك آلة... قوة... القوة تخليك تنوهم إن الناس تحبك وتقدر مواهبك، وإذا بنيت الصج تلقاهم يخافون منك.. وتصير حياتك كلها مبنية على الخوف والنفاق.. وصلت الحالة فيني إلى الإدمان.. وفي ليلة شلت السكين ودخلت على أم عيالي أبي اقتلها».

وسمية: يا حافظ يا عقاب الله... لها الدرجة.

خالد: نعم لها الدرجة يا بنت عمي.. جنون.. أشوف وأعيش على الخوف شيء تسميه الطموح والحذر وجمع الفلوس.. إنت أخوي يا منصور.. إنت اللي ساعدتني على فهم الحقيقة.. حقيقة نفسي... لأنك سويت اللي لازم تسويه ولا تنهت إلا يوم إني طعت مريض - حسيت إنك أحسن مني - وعرفت شلون تحمي نفسك وحياتك - إنت اخترت الاختيار الصحيح.

وسمية: خالد الله يهداك.

خالد: صدقيني وسمية.. رجلك اختار حياة صجيية.. والحياة الصجيية صعبة.. وتكلف.. أنا ما رديت على مكالماتك لأنني كنت خايف.. أنا سنين طويلة أركض ورا الفلوس والمكانة الاجتماعية وكل ما عداهم دُسته بريولي. كنت أركض كأنني في سباق... أبي أتتوق على الكل - وفجأة حسيت بالخوف - خوف خلاني أرتبك وأفقد تقتي بنفسي.. فزع شل إيديني وراسي وطموحي...
وشخصية خالد هنا شخصية أمريكية خالصة وهي أبعد ما تكون عن الشخصية الكويتية أو العربية.

لقد اندمج خالد في سباق التكاليف على جمع الثروة والمال وانتهت حياته الماثلية بطلاق زوجته وبالشعور بعدم الرضا، وهو يحاول أن يصحح ما فات بأن يوجد لأخيه عملاً محترماً، بعد أن يحال إلى التقاعد، ولكن الجرح الذي كان في نفس منصور كان عميقاً فيرفض كل مساعدة من أخيه:

«لا مشكور.. جزاك الله خير... أنا بهمتك ما كملت تعليمي... إنت شتحي... تبي تمحي ثمانين سنة بكلمة واحدة... كل شيء له ثمن... وكل إنسان لازم يدفع، وأنا دفعت الثمن كله، وما بقي عندي شيء.. مثلك أنت.. تراك هم دفعت، مهو كذيه؟ طالع حالك.. لا زوجة ولا عيال ولا حياة طليبية.. تلهث الليل والنهار ولا أنت ملحق...»

ويخرج خالد غاضباً، ويعطي الدلال لمنصور ألفاً ومائة دينار ثمن الأثاث، ويخرج منصور وزوجته بعد أن يباركا للدلال ما اشترى، ويدير الدلال أسطوانة قديمة - أسطوانة الضحك (أغنية محمد فوزي)... ويضحك والدموع في عينيه رافعاً صوته ييأس في الهواء..

ولا يقوت السريع وهو يكوّن النص الإنجليزي أن يدخل - دون إقحام مقتعل - موضوعات كانت تشغل الناس في تلك الفترة:

«إيستر... أرجع بذاكرتي إلى الوراء أثناء الحرب حينما كان كل رجل مغفل يجمع النقود - هذا هو الوقت الذي كان يجب فيه أن تترك عملك - وكنت أعلم ذلك.

شيكور: كنت أريد أن أترك العمل وأنت اللي انزعجت من ذلك.
إيستر: لأنك قلت لي إنه سيحدث تدهور اقتصادي بعد الحرب.
ويضع السريع الفكرة بالصيغة التالية، ملمحاً إلى ما كان يجري في سوق المناخ:

«وسمية... عندما أرد وأتذكر السبعينات والناس تبيع الجناسي - كانت فرصتك - كل الناس هدوا الوظائف - كان ذاك الوقت هو المناسب، يا ليتك تارك شغلك في ذيك الفترة - كان لازم أضغط عليك.

منصور: تذكرني عدل.. أنا اللي بغيت أهد الشغل وانتي اللي قتلتني لا .
وسمية: لأنك خوفتني، قلت لي: اللي قاعد بيصير مهو معقول كأنه قمار .
أنا خفت».

٤ - طبيب في الحب

لقد اهتمت الحركة المسرحية الكويتية بشيخ كتاب الكوميديا في العالم إلا وهو موليير، وقد رأينا أن حمد الرجيب قد أخرج في عام ١٩٤٦ مسرحية «البخيل» وأن آخر إخراج لمسرحية موليير (في الكويت) كان في ٢٠٠١/٤/١٧ حين قدم المسرح العربي مسرحية «مري الزوجات» (مدرسة الزوجات) وهي من إعداد وإخراج أحمد الشطي. وقد قدمت ضمن فعاليات مهرجان المسرح الخامس، وبين هذين التاريخين قدمت مسرحيات موليير التالية: «طبيب رغما عنه»، و«مقال سكابان»، و«الثري النبيل» (تحت عنوان «الله يالدينا» من إعداد ثلاثي المسرح وإخراج عبدالعزيز فهد -مسرح الخليج العربي ١٩٦٧-، ومرة ثانية تحت عنوان «ديرة بطيخ» من إعداد براك البراك وإخراج أحمد الشاهين - المسرح العربي ١٩٧٠). وأعاد علي النجادة إعداد مسرحية «طبيب رغما عنه» تحت عنوان «طبيب في الحب» وأخرجها محمد خضر وقدمها المسرح العربي في عام ١٩٧٧.

واهتمام المشتغلين بالحركة المسرحية في الوطن العربي بموليير بدأ قبل هذا بنحو مائة عام، فهذا مارون النقاش (١٨١٧- ١٨٥٥) يقدم في بيته في أواخر سنة ١٨٤٧ مسرحية «البخيل»^(١٠)، وأول ترجمة لمسرحية «طبيب رغما عنه» كانت بقلم محمد مسعود، تحت عنوان «الجاهل المتطبيب» ونشرت عام ١٩٨٩. وكثرت بعد ذلك ترجمة مسرحيات موليير وتتابعت حتى أن بعضها ترجم نحو عشر مرات، وأحيانا تحت عناوين مختلفة، فمسرحية Le Malade Imaginaire ترجمت إضافة إلى «طبيب رغما عنه»، كالتالي: «الطبيب المتطبيب»، و«الطبيب المفصوب» و«طبيب في الحب»، و«الطبيب العاشق».

وستتناول هنا المسرحية الأخيرة التي أعدها علي النجادة تحت عنوان «طبيب في الحب» (طبيب رغما عنه)، التي كتبها موليير في عام ١٦٦٦ .

نرى في المسرحية مارتين (فريالة) زوجة سفاناريل (إبراهيم - عوعو) الحطاب البسيط (في النص المكتوب عاطل عن العمل) وقد قررت أن تنتقم من زوجها لأنه اعتاد على ضربها، فلما صادفت خادمين يبحثان عن طبيب لمعالجة لوسند (ليلي) ابنة سيدهما جيرونت من البكم الذي أصابها فجأة قالت - الزوجة - لهما إن سفاناريل (إبراهيم) طبيب لامع وحذرتهما من إمكان إنكاره

لمهنته على الرغم من أنه صنع معجزات في الطب، وأنه قد لا يستجيب لهما إلا إذا ضرباه ضرباً شديداً. وهكذا كان، إذ لما التقيا به وخاطباه قائلين: «يا دكتور» أنكر ذلك أئتمد الإنكار، فما كان منهما إلا أن ضرباه مثنى وثلاث ورباع إلى أن أمّن على ما يقولان وأقنعه بالعصا أنه طبيب، فأخذاه إلى سيدهما جيروننت (ومعنى الكلمة الفرنسية الشيخ الخرف) والد لوسند.

وأُسرت جاكلين (أم ناطح - المريية) لسفاناريل بسر مرض لوسند، وهو إصرار أبيها على ألا تتزوج من الشخص الذي تحبه وهو لياندر (قيس). ويطلب سفاناريل - الطبيب المزعوم - بأن يصاحبه متخفياً بزي صيدلاني ويقابلان الفتاة فتعود إليها قدرتها على الكلام، ويضطر الأب، بعد تردد طويل، إلى الموافقة على اقترانهما بحبيبهما. وهذه النهاية في النص المكوّت تختلف عنها في النص الأصلي. ففي النص الأصلي يعفو الأب عن العاشقين بعد أن عاذا من هريهما من تلقاء أنفسهما وبعد أن أخير العاشق الأب بأنه قد تلقى رسالة علم فيها بأن عمه قد توفي فورث عنه جميع ممتلكاته فيقول الأب: «سيدي، إن أمانتك قد غمرتني، وإنه ليسعدني أن أزوجك ابنتي»^(١١). أما في النص المكوّت فإن تدخل شقيق الأب (أبو يوسف، لا وجود له في الأصل) هو الذي يحسم المسألة، إذ يخرج من البيت وهو يقول لأخيه:

«أبو يوسف (يقف في طريقه ويمسك به من كتفه): لا ... راح تتزوج الشخص المناسب لها (يلتفت إلى قيس) روح الحين ومر عليّ بالبيت، (... وإلى ليلى) وأنت تعالي معاي، (ثم ينظر لأخيه) وأنت خلي فلوسك تتفكك (يخرج مع ليلى وقيس)». ولا يكتفي المعدّ بهذا بل يجعل خادمي الأب يتركان خدمته ويفادران المنزل ويظل وحيداً منكرًا لما حدث.

لقد حرص المعد على أن يأتي بنص مكوّت حتى لو أضاف من عنده حواراً أو عبارات لم ترد في النص الأصلي، سفاناريل يستشهد بأرسطو في قوله: «إن المرأة أسوأ من الشيطان» (ليس من الضروري أن يكون أرسطو قد قال مثل هذا القول، وإنه من هيبيل تعالم هذا الحطاب البسيط) فيأتي الحوار في النص الجديد كما يلي:

«عوعو: أوه ياكره الريال لين صارت له مره... صديق حلاوي ماي الزعفران يوم إنه قال المرأة أشتر من إبليس».

فريالة: طاح حظك إنت ويا ملاك ماي الهيل.

عوعو: ماي الزعفران من فضلك.

فريالة (بسخرية): توك كبرت بعيني... الحين ما لقيت إلا ملا حلاوي ماي اللومي علشان تستشهد لي بكلامه... إلخ» (ص ١).

ولكي يضفي الصبغة المحلية نسمع ما قاله سفاناريل وهو يرد على زوجته وهي تسخر من ذكائه:

«سفاناريل: أجل إنني ذكي، هات لي خطابا يستطيع أن يجادل كما أجادل، خطابا خدم ست سنوات في عيادة طبيب مشهور، وحفظ مبادئه عن ظهر قلب منذ أن كان صبيا». وقد تحول إلى ما يلي:

«وعو: ... قولي لي عمرك شفتي ريال معروف مثلي عايش ست سنوات في السرّة، وخمس سنوات بين مراكب الميناء يتاجر بأفخر وأحسن أنواع المشروب.. وفوق هذا كله حافظ من صغره الكتاب السحري في الطب البيطري عن ظهر قلب».

ومرة أخرى يعطي المعد نصا ذا صبغة محلية إذ تقول الزوجة:

«فريالة: (بعسرة) ويعسدوني الناس على عيشتي... كل ما قالوا قالوا اللي عندك بيت وريال يكدّ.. ما يدرون أن عندي واحد عايش ومعيشني معاه على جيس الحكومة.

عوسو: عن الفلط... عن الفلط يا مرة.. اشفيها لين عشنا على جيس الحكومة محنا عيالها وبعدين الشؤن ما تقصر كل شهر تعطينا ١٢٠ دينار شتبرين في هالأربعين دينار؟» (ص ٢ - ٣).

والمشهد التالي نموذج على براعة مولير في الحوار الكوميدي وقد بالغ المعد في نقله إلى اللون المحلي حتى أنه استخدم الشتائم:

كانت فريالة قد استفزت زوجها فهددها بالضرب فلم تردع فأخذ يضربها ضربا شديدا وهي تصرخ حتى جاء جارها لتجديتها.

«الجار (أبومتيح): هاهما اشقاع تسوي؟ تف عليك وعلى وجهك، استح اخجل قاعد تطلق مره.

فريالة: (تدفع بيدها الجار إلى الخلف ثم تصفعه) وانت اشعليك أنه قايلة يطقني..

الجار: (مندمها) ها... أنت قايلة له؟

فريالة: آيه نعم.. أنه قايلة له يطقني.. عندك مانع يا أبومتيح؟

الجار: (مبهورا) لا أنه ... لا أنه غلطان... أنه غلطان اللي دخلت بينكم

فريالة: ويوم إنك تدري إنك غلطان ليش تدخل عصك في شي ما يخصك؟

الجار: أنه المفروض اخليه يشق راسك ويكسر اضلوعك.. وأنا أقعد

عدالكم اتطمش عليكم.

فريالة: الصراحة إنك ما تستحي على وجهك.. تبي تمنع ريلي من أنه يادبني؟.

ويستمر الحوار على هذا النحو بين الثلاثة فينصرف الجار ويحاول عوسو

أن يصلح زوجته فتتمنع في البداية ثم ترضى عنه فينصرف إلى النوم في النص المكثوث (إلى الغاية ليجتطب في النص الأصلي).

وعند الحديث بين الخادمين فرهود وأبوناطح عن علة ليلي يضيف المعد إلى النص نقدا للأطباء يتفق مع روح نقد مولير، يجيء على لسان الخادمين: «أبوناطح: ... عجز عنها كل الأطباء اللي في الصحة..

فرهود: ما دام بعضهم يطل في وجهها ويكتب لها دواء من غير ما يفحص عليها.. وبعضهم يكتب لها دواء ما يشريونه ثلاثة أنقار من غير ما يشوفها.

أبوناطح: اشلون جذية؟

فرهود: معارف أبوليلي وايد.. رنة تلفون والا مخازن الأدوية كلها عنده في البيت.

أبوناطح: المفروض أبوها يدزها لندن علشان تتعالج هناك.. بدل ما يلعبون فيها أطباءنا اللي اهنيه ويسوون عليها تجاريهم الخاصة» (ص ٦).

وبينما كان الخادمان يبحثان عن طبيب يمكن أن يعالج ليلي يمران ببقالة فيتوقفان عندها ويجري حوار طريف - على مدى صفحة كاملة (ص ٧) - بينهما وبين صاحب الدكان، الذي يتبين من لهجته أنه فلسطيني، ثم تأتي فريالة لتشتري على الحساب فيماتبها على تصرفات زوجها السيئة وهو سكران، هذا الحوار لا وجود له في الأصل.

وعندما يسألانها إن كانت تعرف طبيبا ماهرا لعلاج ليلي تجد الفرصة سانحة لتنتقم من زوجها، فترشدهما إليه وتقول إنه لا يعترف أنه طبيب إلا إذا بولغ في ضربه، ولكنه يصنع المعجزات: «واحد من اليهال طاح من البرج السياحي وجان تنكسر ايده وريوله وظهره ورقبته وانشق راسه.. وجان يدهن ايدينه بمرهم خصوصي.. ولا أخذ له، إشوي إلا والولد يبكي على أمه يبي قرقاشة».. وتضيف معجزة أخرى: «ما دريتوا عن الريال اللي مات وطلعوا له شهادة وفاة.. ادفنوه وعقب ست ساعات ودوا له رفيقنا ورداه للحياة»، وفي الأصل: «الم تسمعو بنبا المرأة التي ظلت مسجاة ست ساعات على اعتبار أنها ميتة.. ثم جيء به فسكب نفاطا من دواء في فمها، وما هي إلا [لحظات] نهضت وأخذت تمشي في الحجرة وكأنه لم يحدث لها شيء».

ولما قالت للخادمين إنهما يحتاجان إلى ضربه ضربا شديداً علق أحدهما بلهجة خادم هندي قائلاً:

«فرهود: مو أنه أخاف يصير طلق وبعدين يصير تسفير»، (كأن بالمعد قد نسي هذا عندما جعل الخادم يقول في ص ١٥ بلهجة بدوية: أنا شاهد انك صاج) وإن كان المعد لم يلتفت إلى ما تعتمد أن يظهره مولير من هبوط ثقافة

أبي ناطح فجاءت لفظة ركيكة عن عمد. (كما عبّر عن أصله وأصل زوجته الريفي باللهجة الفرنسية الريفية وقد رأى المترجم الانجليزي ذلك).
أما في النص المكثف فإن اللهجة واحدة على السنة جميع الشخصيات باستثناء الخدم أحياناً.

وحديث الخادمين فيما بعد عن معجزات هذا الطبيب يعكس ما كان موليير يحاول أن يسخر منه في مسرحياته من تلك الهالة الزائفة التي يضيفها الجبهة على المتعالمين وعلى بعض الأطباء الدجالين:
«أبوناطح: إيه والله.. علمه طوى كل البلاد.

[يضيف الممد: مقالات للصحف.. مقابلات في الإذاعة والتلفزيون.. محاضرات في الكليات والجمعيات التعاونية والبقالات الطبية].

ومن المشاهد الممتعة في كوميديتها محاولة عوعو إغواء مرضعة ليلي أم ناطح وغيره زوجها، وإن كان الممد قد خفف بعض العبارات للضرورة العرفية، وتجاوز هذا القيد في الحديث عن علاقة الطبيب المزعوم عوعو بالخمر، فهو كما تصفه زوجته «خمار زمار» (يقضي ليله ونهاره بين الخمر والقمار) «عائش ست سنوات في السرة وخمس سنوات بين مراكب الميناء يتاجر بالخمر وأحسن أنواع المشروب»، وهو يصف العلاج الليلي فيقول: «نوكها تشربة خبز وعرق... وأنا مستعد على اختيار النوع الممتاز.. وفوق هذا أشرف على علاجها طول هالدة (على حدة) شرب ومزة كل ليلة جمعة ببلاش»، ولما يعترض والد ليلي على اسقاء ابنته خمرأ يقول له: «بصراحة المرق هذا أبيه لي أنه.. شرب العرق يبعد الأرق»، وحين يهجم بالانصراف بعد أن وصف الدواء يسأله أبوليلي إلى أين هو ذاهب؟ فيقول: «رايح المزرة».. ثم يستدرك فيقول: «أقصد العيادة».

وإذا كان موليير قد أجرى على لسان الطبيب المزعوم كلاماً غير مفهوم هو خليط من الفرنسية واللاتينية والإغريقية والعبرية كأنه رطانة طبية، ليوهم الآخرين بسعة علمه، فإن النص المكثف قد خلا مما يقابل مثل هذه الرطانة إلا في موضع أو موضعين حيث نسمعه يتكلم كلاماً غير مفهوم (ص ٤١).

وعندما يجيء أبوناطح ليقول: «عمي، عمي، نحن في ورطة. لقد هربت ابنتك مع قيس، هذا الذي جاء كصيدلي، والدكتور هو الذي دبر العملية» نرى أن الممد قد بسط هذه الجملة على صفحة كاملة (ص ٤٤) ونجد الأب يظن بعد أن سمع كلمتي «عمي، عمي» أن ابنته قد ماتت فيحزن، ويبيكي الجميع إلى أن يقول فرهود: «المرحومة انحاشت». وإذا كان [الممد] قد أدخل من عنده زوجة الدكتور المزعوم، وقد جاءت تبحث عن زوجها مع الجار (صفحة ٤٦ -

(٤٨)، فإنه قد حذف مشهداً في أول الفصل الثالث حيث يأتي ثيبو وابنه بيرين ليصف لهما علاجاً لزوجته ثيبو أم بيرين المريضة بمرض التفاق فيصف لهما «نوعاً خاصاً من الجبنة يحتوي ذهباً ومرجاناً ولؤلؤاً وبعض العناصر الثمينة الأخرى».

ويقحم المعد في النص المكوث أحياناً من الشعر يجريها على لسان قيس حتى ليخيل لنا أننا أمام قيس بن الملوخ وليس لياندر موليير (ص ٣٢)، ويجري مثل هذا على لسان أم ناطح حين تردد جزءاً من أغنية مصرية (ص ٤٥).

٥- مربي الزوجات

وقد أعد أحمد الشطي وأخرج مسرحية «مدرسة الزوجات» وجعلها تحت عنوان «مربي الزوجات» مستوحاة من «مدرسة الزوجات» لموليير وقدمها المسرح العربي في ١٧/٤/٢٠٠١ ضمن عروض مهرجان المسرح الخامس. وهذا النص الذي استوحاه أحمد الشطي من ترجمة محمد م. القصاص لمسرحية موليير نشرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» في يناير ١٩٧١ تحت عنوان: «من الأعمال المختارة - موليير ١: مدرسة الزوجات، مقدمة مدرسة الزوجات، ارتجالية فرساي». ولقد كان الشطي أميناً حين كتب إنها «مستوحاة» إذ يبدو أنها قد استوحيت على عجل لأن مسرحية موليير تستحق إعداداً أفضل في مدى أطول.

نرى في مسرحية «مدرسة الزوجات» التي كتبها موليير في عام ١٦٦٢ «آرنولف» (٤٢ سنة) الذي خبر الحياة البورجوازية الباريسية وعرف أسرار نسائها حتى لم يعد يثق بأي امرأة، ولما كان قد وقر في ذهنه أنه لا بد من أن يتزوج فقد تعهد فتاة صغيرة ورعاها إلى أن أصبحت في سن الزواج. وقد حبس هذه الفتاة، وهي «انييس»، ضمن جدران بيته. وأثناء سفره في رحلة قصيرة جاء شاب هو «هوراس» ورأى الفتاة وغازلها فظفر بحبها. وعاد آرنولف من سفره، والتقى هوراس بآرنولف وكان لا يعرفه وأعطاه رسالة من أبيه الذي كان صديقاً حميماً لآرنولف. وأسر هوراس لآرنولف بحبه للفتاة ويرغبته في خطفها من بيت كفيها، فثارت ثائرة آرنولف ولكنه كظم غيظه، بل إنه وعد هوراس بأن يساعده في خطته. وفي هذه الأثناء أمر انييس بأن تقذف من ينافلها بالحجارة من شباك نافذتها، ولما جاء هوراس ووقف تحت نافذتها يغازلها ألقت عليه حصاة كانت قد لفت حولها رسالة غرامية.. ودبر هوراس خطة الخطف وأطلع آرنولف على تفاصيلها وقال له إنه لا يدري أين سيخفي انييس بعد هربها من بيت ولي أمرها، فقال له آرنولف إن لديه بيتاً

آخر يمكن أن يلجأ العاشقان إليه، ففرح هوراس بهذا، فلما أخذها هوراس إلى هذا البيت وضعا دون أن يدري، في حماية الرجل الذي سرقها من بيته. وقرر آرنولف، الذي أصبح متيما بحبها، أن يتزوجها في الحال، وتأخرت الإجراءات بسبب وصول والد هوراس في الوقت الذي وصل فيه أيضا والد أنيس، وبنتين فيما بعد أن هوراس وأنيس كانا مخطوبين منذ الطفولة دون أن يعرفا، وهما اللذان لم يعرفا هوية كل منهما قبل هذه اللحظة، وهكذا تنتهي المسرحية بزواجهما وخروج آرنولف من «المولد بلا حمص».

ويبدأ المشهد عند أحمد الشطي بمنظر فيه قاعة رقص وحانة، وفي المشهد آرنولف وكريسالد يرقصان (حافظ الشطي على أسماء الشخصيات الأصلية وأدار الحوار باللغة الفصحى التي استخدمها القصاص في الترجمة)، وهذا المشهد يختلف عنه عند موليير حيث لا حانة ولا رقص، وإنما هو آرنولف وكريسالد يتحدثان فيقول آرنولف إنه سينهي مسألة زواجه غدا: «آرنولف: نعم، أريد إنهاء هذه المسألة يوم غد.

كريسالد: ... إن ما أقدمت عليه يجعلني ارتعد خوفا عليك، فالزواج بالنسبة لك، ضرب من التهور».

وعكس النص المكثف الموضوع فإذا بكريسالد هو الذي يحض صاحبه على الزواج وآرنولف لم يحسم أمره بعد:

«كريسالد: ... أما أنت يا آرنولف فقد تأخرت بذلك جدا وينبغي عليك أن تتزوج بأسرع وقت ممكن.

آرنولف (متضايقا بعض الشيء): سأ تزوج متى وجدت من تستحق شرف الزواج مني».

ولا نرى في الأصل هوراس إلا في المنظر الرابع حيث يلتقي بآرنولف دون معرفة سابقة ولكنه يظهر منذ البداية في النص المكثف رفيقا لآرنولف يجاريه في مطاردة النساء، وينسى المد جدية آرنولف وصراحته واستقامة هوراس، كما ينسى المد هارق السن الكبير بينهما، هذا الفارق الذي جعل أنيس تنجبه إلى هوراس وتفضله على آرنولف فكيف يمكن أن يقول (كما ورد في النص المكثف ص 1):

«هوراس: اذهب يا متزوج (يعني كريسالد) ... أما نحن العازبين (هو وآرنولف) فنستطير كصقيرين بين هذه الجميلات حرين طليقتين».

وآرنولف في المنظر الأول يتحدث عن الحياة الاجتماعية في باريس، وما يجري من خيانات زوجية واستغلال للأزواج فيقول لصاحبه:

«اليس لي كأحد المتفرجين أن أضحك منها؟ اليس لي أن أضحك من مغفلينا؟».

فيرد عليه كريسالد:

«نعم، ولكن من يضحك من الآخرين يجب أن يخشى بالتالي أن يضحك منه الآخرون.. أرى أنه ينبغي للمرء أن يخشى دائما انقلاب الأوضاع ضده...». ونذكر مدى السخرية في هذا عندما نرى في نهاية المسرحية أن المغفل لم يكن سوى آرنولف، وأن هوراس هو الجسور الذي هاز، وأن هيام آرنولف بالفتاة انبیس كان موضع تندر عند خادميه، الآن وجورجيت، وأن تلك الوصايا الإحدى عشرة التي قرأها لها من كتاب «وصايا الزواج» أو واجبات المرأة المتزوجة ومعها تمارينها اليومية، لم تجد قتيلًا، وهو مشهد كوميدى حذفه المعد.

ومن المشاهد الساخرة ذاك المشهد الذي نرى فيه آرنولف والخادمة جورجيت بعد أن عاد من سفره. يسأل آرنولف الخادمة عن مشاعر أنبیس نحوه أثناء سفره، وهل كانت تحن إليه فتجيبه بالنفي، فيسألها عن السبب فتقول: «كانت تظن في كل ساعة أنك قد عدت ولم تكن ترى حصانًا أو حمارًا أو بغلا يمر أمام بيتنا إلا ظنته أنت». ويتوقف النص الأصلي عند هذا في المشهد ولكن الشطبي يضيف على لسان آرنولف قوله: «بالبراءتها تكاد لا تفرق بين الرجل والبغل». وآرنولف لا ينفك يهاجم المرأة، «هالمرأة الذكية فأل سيئ»، «والمرأة التي تبرع في الكتابة تعرف أكثر مما يصح أن تعرف»، وهو يريد زوجة «على درجة من الجهل المطلق»... «يكفيها أن تعرف كيف تعبد ربها وتحبني وتتغزل...» «أفضل امرأة قبيحة الشكل شديدة الغباء على امرأة فارهة الجمال شديدة الذكاء...» «الوفاء يكفي».

وإذا كان الحب يزيل الفوارق بين المحبين فإن آرنولف لم ينس الفارق الاجتماعي (كما كان يخيل له) بينها وبينه فهو يخاطبها في مشاهدات المعد أن يأتي به (ص ١٢١-١٢٢) يقول فيه:

«سأتزوجك يا أنبیس، فيجب عليك أن تباركي معادة جدك مائة مرة في اليوم، وأن تتألمي حالة الوضاعة التي كنت فيها، وأن تعجبي في الوقت نفسه بطبيعتي، إذ انتشلتك من هذا الوضع المزري، وضع قروية فقيرة لأجلك ترقين إلى صف البيورجوازية المبهجة... يجب عليك دائما أن تضعي نصب عينيك ضالة الشأن الذي كنت فيه لولا هذه الرابطة المجيدة»، «... إن جنسك لم يخلق إلا من أجل التبعية، وعلى الرغم من أننا نصف المجتمع، فإن هذين النصفين لا يتساويان بأي حال، فأحدهما هو النصف الأسمى والآخر هو النصف الأدنى...».

في هذه الصورة لآرنولف يبلغ الصلف والفرور لديه أقصى مداه ثم نعود ونراه وهو يحاول أن يسترضيها وأن يغير رأيها فيه بعد أن تقول له:

«الزواج بالنسبة إليك أمر كريه وأليم، وأحاديثك عنه تصوره في صورة بشعة، أما هو، فوا أسفاه! إنه يجعل منه شيئاً مضعفاً بالمباهج والمسرات حتى أنه يثير الرغبة لدى من يسمعه».

«... لم تعمل مثله على أن تجتذب حبي... (إنه) لم يجد أي صعوبة في اجتذاب حبي... إن كل خطبك لا تَمَسُّ نفسي في شيء، تكفي كلمتان اثنتان من هوراس ليصل من قلبي إلى أكثر مما وصلت».

فيرد عليها بتوسل واستجداء:

«لن يكون في الوجود شيء يعدل حبي لك، فما تريد أن أقدم لك من الدلائل على ما أقول، أيتها الجحود؟ تريد أن تريني أبكي؟، تريد أن أُلطم خدي؟ تريد أن أنتزع شعر ناحية رأسي؟ تريد أن أقتل نفسي؟ نعم، اطلبني مني ذلك إذا شئت، فإنني على أتم الاستعداد، أيتها القاسية، لأبرهن لك على اشتعال قلبي».

ولما وجد أن جميع تهديداته وجميع توسلاته لم تجد فتيلاً رضي من الفنيمة بالإياب فأقصى مناه أصبح بعد أن فاته الظفر بها أن تكتم أمر هواه بها وذلك كما تخيله الممدّ في الحوار التالي:

«آرنولف: أرجوك لا تخبري هوراس أو أي أحد كان عن علاقتك بي، اذهبي معه إلى الجحيم أو إلى أي مكان آخر، ولكن لا تخبري أحداً عن جنوني هذا».

الفتاة: أعدك بأنني لن أخبر أحداً عن مدى جنونك واضطرابك العقلي الذي دام معك ما يقارب الخمسة عشر عاماً، ولكن عدني بالأنا تتحدث معي بهذا الموضوع مرة أخرى».

وكما ابتعد الممدّ في بداية النص المكوَّت عن النص المترجم، ابتعد في النهاية أيضاً عنه، ففي النص المترجم جلسة مكاشفة يتضح فيها أن آرنولف أيد صاحب «ورونت» في أن يزوج ابنه من الفتاة التي اختارها، لكنه لما علم في تلك الجلسة أن تلك الفتاة لم تكن إلا أنيس ابنة شقيقة صاحبه كريسالد أسقط في يده وخرج منفصلاً وهو لا يستطيع الكلام.

ونرى في نهاية النص المكوَّت أن هوراس لم يعرف ما صنع آرنولف فيشكره ويقول له: «صدقني لن أنسى لك موقفك النبيل معي...» ويخرج هوراس وأنيس ويظل آرنولف وكريسالد:

«كريسالد: لا تحزن يا صديقي آرنولف، ما زال بإمكانك التعويض (كان بالمعدّ قد نسي أن أنيس في رواية موليير ابنة أنجيليك أي ابنة شقيقة كريسالد).

آرنولف: التعويض.. كم كنت أحقق حين اعتقدت أنني قادر على تنشئة

امراة صالحة مطيعة لي، حقا كنت أحمق.. ما بها حياة العزوبية.. حرية وسهر ولعب وعدم تحمل المسؤولية، حياة مرحة (نسمع في أثناء ذلك صوت موسيقى راقصة كالموسيقى التي كانت في المشهد الأول.. يبدأ آرنولف بالرقص...)، كريسالد: الرجوع إلى المنزل والزوجة المتسلطة أهون وأشرف (يخرج)، وليت الممد لم يحدث هذين التغييرين في البداية وفي النهاية، وليته أبقى على تلك المشاهد التي يظهر فيها آرنولف وهو يتحدث مع نفسه، فهي إلى جانب متعتها الكوميديّة تعزّي شخصيته، يبدأ شامخا متعجرفا فإذا به أمام سلطان الهوى ذليلا خائما.

٦- حرم سعادة الوزير

لقد وصل موليير القمة في إبداع ما يسمى بكوميديا السلوك، وهو ذلك النمط من المسرحيات «الذي تستمد منه المسرحية طابعها الكوميدي من العادات الاجتماعية (السلوك والأعراف) لاجتماع معين وهو عادة المجتمع المسيطر إبان كتابة المسرحية. وهذه الكوميديا تسجل بشكل خاص عيوب الطبقات الراقية مع إعطاء بعض الاهتمام للطبقات الدنيا في تعاملها مع السادة كخدم أو حرفيين أو نحو ذلك»^(١٢)، غير أن برانيسلاف نوشيتس BRANISLAV NUSIC (١٨٦٤ - ١٩٣٨) الكاتب المسرحي الصربي قد كان مجليا في هذا النمط من الكوميديا، وقد تحدثت عنه «موسوعة المسرحية العالمية» فقالت:

«لقد احتل نوشيتس مكانا دائما في ذخائر المسرح اليوغوسلافي منذ الحرب العالمية الأولى، إنه مراقب حاد البصر في مراقبة سلوك الناس وسقطاتهم، وبارع في خلق المواقف الكوميديّة، ورسام كاريكاتيري يعجبه التهكم على النماذج الاجتماعية.. إن الوصول إلى القوة أو السلطة، وبأي ثمن، هو الملطم الرئيسي لشخصياته، ويستحسن أن يكون هذا في شغل مناصب لا يؤدي هو فيها أي عمل ويكفيه أن يوفر له مركزه حياة رغيدة»^(١٣).

والمسرحيتان اللتان تقدمهما هنا لنوشيتس تقتزمان إلى كوميديا أو ملهاة السلوك، الأولى مسرحية «ممثل الشعب» التي كتبها في عام ١٨٨٣ ولكنها لم تعرض [أول مرة] إلا في عام ١٩٢٢، والثانية مسرحية «حرم سعادة الوزير». وقد نشرت المسرحية الأخيرة مع مسرحية «الدكتور» ضمن الأعمال المختارة للمؤلف في سلسلة «من المسرح العالمي» (وزارة الإعلام - الكويت ١٩٧٨، العدد ١٠٥) ونشرت المسرحية الأولى، «ممثل الشعب» في عام ١٩٨٠ (العدد ١٢٨) والعددان من ترجمة فوزي عطية محمد ومراجعة سمية محمد عفيفي.

وقد أعد مسرحية «حرم سعادة الوزير» وكوّنها عبدالأمير التركي وسعد الفرج وأخرجها عبدالأمير التركي وقدمها المسرح الكويتي في عام ١٩٨٠، وأعد الاثنان مسرحية «ممثل الشعب» وأخرجها سعد الفرج وقدمها المسرح الكوميدي الكويتي في عام ١٩٨١.

في بداية مسرحية «حرم سعادة الوزير» نرى مبارّة (أم صلاح) تشكو للعمّة كثرة أشغالها وضيق الأحوال المادية وتريد أن تستلف مائتي دينار من العمّة وتتعمّد بسدّ المبلغ عندما يأخذ أبوصلاح إجازة ثلاثة أشهر ويقبض رواتبها [سلفاً]، ونرى ابنها الولد المشاغّب صلاح وقد عاد وملابسه ممزقة بعد أن تشاجر مع مدرس الحساب، ثم تعود ابنتها مها وزوجها سمود خاتبين إذ لم تستقبلهما زوجة الوزير - صديقة سارة قبل أن تصبح زوجة وزير - لتتوسط لسعد ليترقى ويحصل على قرض من الحكومة، وعادت مها مبهورة بما رأت في بيت الوزير «سيارات تجنّ وكلها عليها تلفونات»، أما سمود فانطلق يشكو فريدت عليه الأم: «الشربة موعليك، الشربة علينا اللي أعطيناك بنتا، فيرد عليها: «كلمة والثانية وعيرتيني ابنتكم، ما تقولي أنا مين بنته ماخذ؟ من مجمعات أبوها، من أسهمه...».

وفي هذه الأثناء يأتي أبوشاري رئيس قسم الشؤون الإدارية ليقول: «أبومشاري: ... كنت جاي أبي أقوله ان وايد تلفونات من مسؤولين كبار اسألوا عنه.

سارة: هو وين رايح؟
سمود: مسؤولين كبار شيبون فيه.. عسى بعد مو بايق له بوقّة». ويخرج أبوشاري بعد أن يقول لها إن هناك وزارة جديدة قادمة، ويأتي فراش بعد ذلك يطلب بشت أبوصلاح، وهذا البشت لا يلبسه إلا في المناسبات من معابدات أو تمزيات، ولكن الأمر في هذه المرة أهم: «الفراش: يوم دخلت عليهم بالدلة.. قال الوزير صب حق عمك بوصلاح قبلي.

سمود: ما تروحين طلّعين بشت عمي قبل لا يفلس.
الفراش: روح جيب البشت.. ترى كم واحد بواحد فلّس والسبة تأخير البشت» (في النص الأصلي «القيعة»).

ويجدون البشت بعد بحث طويل ويرسلونه مع الفراش.. وتبدأ أخبار الوزارة تظهر، ولا تصدق مها ما تسمع وتتساءل: «أبوي... أبوي.. أنا.. يعني أنا بصير بنت وزير» فتجيبها أمها: «أي نعم بنت وزير وبنت حرم سعادة الوزير».

مها: والله يمه ماني مصدقه.. (بفرج) أبوي بيصير وزير...

سارة (الأم): واللي صاروا أحسن منه.. واللي كنتوا عندها اليوم الصبح ناطرينها مثل الجلاب أحسن مني.

مها: الله يايهه يعني بنصير.. مثل اللي صاروا قبلنا.. بيصير عندنا أثاث مثل أثاثهم.. نركب سيارات بتلفونات مثلهم.

الأم: وأحسن منهم.

مها: يعني كل مشاكلنا بتحل.. وأكد سعود زوجي بترقى ويباخذ القرض..
الأم: ويع على هالسعود.. وهذا تعدله ترقية والا يعدله قرض.. هذا لو الله قاسم وانت إلى ما الحين بنت وما تزوجتي جان شوقي الريايل اللي يتقدمون لك موسعود.

وهكذا وقبل أن يتأكد الخبر بشكل رسمي، نرى الابنة تريد أن يترقى زوجها وأن يحصل على قرض وأن يكون لديهم سيارات فخمة وتلفونات، والأم تريد السيارة الفارهة والتلفون ولقب حرم سعادة الوزير لتغيب من سبقها بحمل هذا اللقب.

أما أبوشاري الذي عاد مرة ثانية، فهو مادم للوزير ما دام الوزير في كرسيه، فإذا تبدل صار حاله كما يقول عمران بن حطان:

يوما يمان إذا لاقيت ذا يمن

وإن لقيت معديا فعدناني

عاد ليقول عن أبي صلاح: «والله إنه يسوى عشرة من وزيرنا الأولي» «عليه بشته ووزيرنا الأولي مقلص وراه..» «عمي بوصلاح الشهادة لله خمس والسات أنا اللي بطلوا له باب السيارة»، «وزيرنا الأولي وصله السيارة ووقف بمحله.. والله لا يواخذني جني سمعت إنهم طلبوا له تكسي الخليج»، أما الأم فإنها شديدة الغيرة من صاحبيتها «دراجا»، وهي مشغولة «باننزاع السيدة دراجا من المركبة الحكومية حتى ولو ليوم واحد» ثم تستدرك وتقول: «لست متبرمة من السيدة دراجا فإنها امرأة حسنة التريبة.. أما السيدة ناتا فيستحيل تصور ما فعلته لتصبح زوجة وزير. أتعرفين أن أمها كانت تؤجر الغرف للرجال العزاب؟ أما هي فكانت ترتب الفراش لهؤلاء الرجال.. إن هناك فارقا بيني وبين ناتا، فقد كانت أمي تعمل خياطة في إحدى ورش الخياطة العسكرية، ولكنها ربتني تربية حسنة، كما أنني أنهيت الصف الثالث في المدرسة..»

وعندما يقول لها سعد (تشيدا): «أراك تتحدثين كما لو كنت أنت التي أصبحت وزيرة» ترد عليه قائلة: «إن لم أكن وزيرا فإنني حرم سعادة الوزير.. وعليك أن تتذكر أن هذا أعلى بكثير في بعض الأحيان».

ويعود ابنها صلاح (راكا) من المدرسة ليقول لأمه: إن أباه أصبح وزيرا وقد لقبه

الأطفال «بحلوف الوزير» فتعلمته بأنه سوف يصادق أطفال «القنصل الإنجليزي»، فيقول لها: «إنهم سيوا أُمي أيضا»، فتطلب منه أن يكتب أسماءهم لتقلهم «جميعهم إلى مجاهل البلاد.. وكل الصّف في المدرسة.. والمدرس كذلك، لقد آن الأوان كي يسود النظام البلاد وليعلموا أم من يمكن سبها وأم من لا يمكن».

ونرى فيما بعد هذه السيدة وقد بدأ يتسرب إليها جنون العظمة فتطلب طبع ٦٠٠ بطاقة زيارة كتب عليها جيفانا (بدلا من جيفكا) بابو هتش زوجة وزير (يعلق تشيدا في سخرية على هذا قائلا: «طبعاً لم يعد اسم جيفكا يليق باسم زوجة وزير»). وتذهب إلى عند طبيب الأسنان لتركب طريوشا ذهبيا على سن سليمة تماما، وتدرك مدى سذاجتها حين تسألها ابنتها عن السب فتقول: «الأم: سؤال غريب؟ فلدی السيدة دراجا سن ذهبية، ولدی السيدة ناتا سنتان ذهبيتان... أما أنا فلم يكن لدي».

تشيدا (سعود): .. حرم سعادة الوزير وبدون سن ذهبية، كيف يكون هذا؟ الأم: طبعاً – لاشك أنني سأشعر بالخجل لو زارنا شخص محترم، فأضحك أثناء الحديث معه فيكشف عدم وجود سن ذهبية».

وحكاية السن الذهبية وزيارة طبيب الأسنان لا ترد في النص المكتوّت، وجيفكا (سارة) تتحدث إلى تشيدا (سعود) فتقول له (وكان ابنتها سلمة): «جيفكا: لقد قررت استعادة ابنتي.. إنك غير مناسب لها حيث أنها الآن لم تعد كما كانت حين تزوجت بها.. استطيع أن أجد لها زوجا أفضل منك.. إن طبيب الأسنان الذي ركبت عنده السن بدأ بالفعل في البحث عن عريس لها، والأكثر من هذا أنه تحدث عنها مع أحد المرسان».

تشيدا: اسمحي لي أن أعرف من يكون صهر المستقبل هذا؟ جيفكا: قنصل فخري.. القنصل الفخري لنيكارجوا... وهو تاجر جلود أيضا واسمه ريستا ثودور هتش (ثلاثي).

وينصحها خالها بأن تعامل الأقارب بالحسنى، فالقاعدة المعمول بها أن كل وزير يعتي بأقاربه أولا ثم بالدولة من بعدهم، وفي نهاية الأمر، فإن كل وزير يرتبط بالدولة من خلال أقاربه. وهذا الخال هو الذي يفاوض تشيدا (سعود) على ترك زوجته، فلما رفض تشيدا التخلي عن زوجته اقترح عليها نقله إلى بلد بعيد (في النص المكتوّت فصله).

وإزاء محاولاتها هذه يخترع لها تشيدا قصة صديقه الذي يريد أن يتزوج من امرأة ناضجة وأنه اختارها بعينها لأنه يحبها، ولما اعترضت هذه عليه وقالت إنها متزوجة رد هذا قائلا: «ليس لهذا أهمية، فقد أصبح من الممكن تزويج السيدات وعندئذ قلت له: ولكنها امرأة مستقيمة، فرد قائلا: إذا كانت

مستقيمة لماذا كانت تتلقى خطاباتي الغرامية؟».

(ويتمد الحوار بينهما على أكثر من صفحتين ولا يرد شيء منه في النص المكتوب).
والمشهد الـ ١٦ في الفصل الرابع لا وجود له في النص المكتوب، حيث نرى جيفكا وناتا (زوجة الوزير السابق)، وقد جاءت الأخيرة لتتشفى وتشتد بصاحبها، تقول لها عندما كان زوجها وزيرا كان الكل من حوله، وكان البيت عامرا بالزوار والأصدقاء إلى درجة أن المقاعد وفناجين الشاي لم تكن تكفي.. ولكن عندما لم يعد زوجها وزيرا انفض الجميع من حولها، بل يتظاهرون بأنهم غريباء حتى الأثارب منهم، وحين تتظاهر جيفكا بأنها لا تكثر لبقاء المنصب أو زواله تقول لها: «دعك من هذا الكلام، فكونك زوجة وزير أمر يدخل السمادة في النفس.. فليدرك مركبة حكومية.. وسجاير لتبدين أكثر وقارا.. وألوان كثيرة من التكريم والمعاملة الأكثر رعاية».

إن نبأ إعلان توزيع أبوصلاح يحدث انقلابا جذريا في حياة زوجته وفي حياة أقاربها. تبدأ بابنتها ويزوج ابنتها الذي لم تعد ترى فيه الصهر المناسب وتطلب منهما أن ينادياها منذ هذه اللحظة بلقب «حرم سعادة الوزير»، وهذا خالها مجبل الذي نرى في أول المسرحية أنها تتجنب أن تستلف منه، (فهي عندما تسألها العمّة: «ليش ما تسلفين من خالك مجبل» ترد عليها قائلة «ويه.. أبوصلاح عقب سالفته معاه، قال حتى فليس ما تستلف منه») جاء إلى بيت أبوصلاح بعد أن سمع اسمه في التشكيل الوزاري، ومعه حمّال يحمل صناديق الفواكه والدجاج ويسحب خروفيين يسلمهما للخادمة «كهريا» ويقول لها: «اعطيهم ماي صحّة» وإمعانا في إرضاء أم صلاح - حرم سعادة الوزير - نجده يلتفت إلى سمود ليقول له إنه «لا يحبه»، «إنت كفو تاخذ بنت أختي؟» وتتسرب عدوى الارستقراطية الطارئة إلى الخال فيقول لسمود:

«الخال: ويعدين أنت اليوم منت مناسب ناس عاديين، هذه سارة بنت آل

مفرع عمك وسالم آل مفلتت عمك...»

سمود: الله أشوف كلّم صرتوا آل..»

سارة: طول عمرنا آل وغصب عليك..»

ويأتي لها ببشت وبيخور ويقول:

الخال: البشت مني لبوصلاح، خليه يداوم فيه باجر، والبخور هذا يتبخّر فيه قبل لا يطلع.. وأبيك الليلة طول الليل ادھنيه بدهن العود الطيب وانت ديرى بالك على صحتك.. أنت اليوم منت مرة عادية».

ويتحدث عن الناس الذين بدأوا يلاحقونه بوساطاتهم، وأنه طلب من الخياط أن يخيط لأبي صلاح ١٢ دشداشة... فيعلق سمود بتهكم شديد:

«وينك عنه قبل لا يصير وزير» وتأتي الخادمة مسرعة لتقول: «ستي... ستي... سيدي وصل بحرية عشرين متر بالتلفون». وينتهي الفصل بدخول أبوصلاح الوزير وبترحيب الجميع به إلا الولد المشاغب صلاح: «الخال: يا حيا الله من طلع موظف ورجع وزير. صلاح: تسقط الوزارة».

ويدمج المعدان الفصل الثاني والفصل الثالث من المسرحية في فصل واحد، يبدأ الفصل بمطاردة الخادمة للولد صلاح فينهرها خاله بحجة أن صلاح ابن وزير، وعندما يشكو له صلاح من أن مدرس الحساب «قومه مرتين» يثور ويقول له: «هو ما يعرف انت من ولده»، ويثور لأن السواق قد جاء ليوصل الولد إلى المدرسة فيتصل بمراقب النقلات ويقول له بلهجة الأمر: «يجب أن توصل الولد»، وفي الوقت نفسه يسأل المدير قائلاً: «وظفت اللي دزتهم لك عمك أم صلاح.. فإذا سأله عن مؤهلاتهم قال: «المؤهلات عمك أم صلاح...» ولا ينسى أن يتصل بمدير المشتريات ليأمره بارسال قنفات إلى منزله. وبعد ذلك ينادي على الخادمة ليسألها إن كانت قد أعدت لحرم سعادة الوزير أكباد المصافير التي أحضرها لها لتتغذى جيداً: «هذي لازم تتغذى عدل هذي تنام يم وزير، لا باجر يطلقها وتروح وطى».

وبعد أن يخرج الخال ليؤدب مدرس الحساب ويطلب من الخادمة أن تخبر سيدتها بأن مجلس العائلة سيجتمع بها اليوم، تدخل الأم وابنتها وتواصل الأم حملتها على سعود زوج ابنتها وتطلب من مها أن تصرّ على الطلاق منه «لأنه أول شيء ما يناسبنا، ثاني شيء مو من مواخذينا، ثالث شيء يفشل.. صرنا علج بحلوج الحمائل.. سمعيني يا مها.. احنا اليوم لنا مكانتنا الاجتماعية والكل يتشرف إنه يتكلم ويانا.. وألف من خيرة شباب العوايل يتمنونك.. بحفلة الكوكيتل اللي حضرته ثلاث اللي لمحولي بيونك حق اعيالهم...» وتقول لها إن أحدهم أعجبها، والبنات اللواتي مثل مها متزوجات سفراء ووزراء مثلاً «واللي ماخذو وكيل كلش بيت النازل وكيل مساعد»، وترفض مها فكرة أمها لأن سعود يحبها وتحبه ولا يخونها، فتدبر الأم مع الخادمة حيلة، توقع الخادمة فيها سعود في غرامها، فإذا دخل سعود إلى حجرتها أغلقت الباب، وحينئذ تستدعي الأم الشرطة ليجدوه في وضع مشبوه فتطلب منها الطلاق منه.. واتفاق الخادمة مع الأم كان مقابل وعد بأن تيسر الأم للخادمة الزواج من خطيبها في مصر بمساعدتها مادياً بل ويأحضاره للعمل في الكويت (وهذا المشهد لا مقابل له في الأصل).

ويأتي أفراد العائلة، وقد جاء كل واحد منهم بمطالبه، ويأتي مع العائلة

شخص لا يعرفه أحد منهم ليقول إنه إبراهيم فيزا أخ سارة الأم في الرضاعة وأن أمه شاهه، ويتفنن في إظهار مودته وحبه لها وينقل على لسان أمه قولها «أحرص على أختك سارة فسيكون لها شأن كبير»، ويتم تسجيل الطلبات ويتنافس إبراهيم والخال على خدمة سارة. أما الفخ الذي نصبته الأم لسعود فقد وقع فيه الخطيب المحتمل «ثلاثي» فتكون الفضيحة ويخرج ثلاثي غاضبا ويقسم ألا يرتبط بأحد من أهل هذا البيت.

وهناك مشهد (المشهد ١١، الفصل الثاني ص ٩٦ - ١٠٩) حذفه المعدان، يدور حول محاولة سارة (جيفكا) أن تتعلم قواعد السلوك الراقي فتتصل بسكرتير وزير الخارجية نيكوفتش ليعلمها هذه القواعد، وكان قد اتصل بها فور إعلان الوزارة ليعرض خدماته في هذا الفن. وبأسلوب مكرر يطلب منها أن تتعلم البريدج «فمن غير الممكن تصور سيدة من سيدات المجتمع الراقي لا تلعب البريدج، وخاصة إذا كنت تتوين استقبال رجال السلك الدبلوماسي في منزلك والسلك الدبلوماسي دون بريدج ليس سلكا دبلوماسيا» وأن تتعلم التدخين، فمن غير الممكن تصور سيدة «المجتمعات دون سيجارة».. وأن يكون لديك عشيق».. ويعدد زوجات الوزراء السابقين اللواتي اتخذنه عشيقا لهن، ويصعب الأمر كثيرا عليها ولكنها توافق في النهاية لكي تكون من سيدات المجتمع الراقي، وفي النهاية يسألها: «هل تمانعين أن أكتب لك خطابات غرامية»، وتتردد ثم تقول: «أكتب خطابا واحدا، وبعد ذلك سأرى إذا أعجبني فسأطلب منك أن تكتب عدة خطابات»، «حسنا سأكتب لك ما إن أصل إلى مكتبي، وسيكون الخطاب الغرامي بين يديك بعد عشر دقائق».. ويرسل خطابا فتفرح به كثيرا وتتركه على المكتب فيطلع عليه زوج ابنتها، ويسر الأمر في نفسه.

وأهمية هذا المشهد الذي استبعده المعدان هي في تصويره لهذا السلوك البورجوازي المتهاافت الذي يثير فينا السخرية والضحك معا، وفي أن المؤلف قد جعل هذا الخطاب الغرامي حجة في التشهير بحرم سعادة الوزير في المقال الذي نشر في إحدى الصحف، بالإضافة إلى اتهامها بمحاولة تزويج ابنتها من زوج غني وهي مازالت على ذمة زوج آخر، وأن هذا العاشق يكتب رسالة عندما يستقيل أبوصلاح من الوزارة (المشهد ١٧ الفصل الرابع) إلى زوجة الوزير فتتسلمها في الوقت الذي كانت فيه عندها زوجة الوزير السابق. تفض جيفكا (سارة) الرسالة وتقرأها فتصاب بالفرع، فتعطي الرسالة لصديقتها لتقرأها، وبعد أن تقرأها تقول لها:

« لقد تلقيت مثل هذه الرسالة تماما فور استقالة الوزارة التي كان زوجي

وزيرا فيها.

– آه، آه – إنني لا أستطيع أن أفيق من الصدمة.

– وهل كنت تنتظرين غير ذلك؟ فإن هذا هو الحب الدبلوماسي.. إن هذا الخنزير الدبلوماسي لا يقدم استقالته إلا إذا كان واثقا من استقالة وزير معين. وتتحرى الزوجة عن صاحب المقال ويعترف سعمود لزوجته بأنه صاحب المقال، فلما استنكرت ذلك يقول لها إن أمها سعت لفصله من عمله، وإنها تتدخل في شؤون الوزارة حتى إن الموظفين يخافون منها أكثر مما يخافون من أبيها. وعندما تعلم الأم بأن سعمود هو الكاتب تشور وتريد قتله. وإذا كانت قد جندت كل معارفها في جمع أعداد الصحيفة من السوق فإن أخاها المزعوم قد وجد طريقة أخرى لتستكر الصحيفة ما نشرت، فقد جاء ومعه خيشة كبيرة فلما وضعها فإذا فيها ابن رئيس التحرير وقد خطفه كنوع من الابتزاز (هذا المشهد لا وجود له في النص الأصلي وحذفه أولى من إبقائه). في هذه الأثناء يدخل أبوشاري ليقول إن أبا صلاح قدم استقالته، وتحاول سارة أن تذهب لتحول بينه وبين الاستقالة، في هذه اللحظة يدخل الولد صلاح وهو يصيح:

« يمه... يمه... (يضحك) أبشركم.. أبشركم.. أبوي رجع بوانيت.

ويدخل أبوصلاح وتبدأ زوجته في لومه فيقول لها:

الزوج: إنت السبب.

سارة: أنا السبب. ليش ما تقول إنت اللي ما صلحت وزير؟ ليش ما تقول هذا السبب، ليش مستحي؟

الزوج: طبعاً ما صلحت أكون وزير... لأن لي زوجة مثلك.

الزوجة: يعني الحين.. انت منت وزير.. وأنا ماني حرم سعادة الوزير..

يعني كل شيء طار من أيدينا.. المركبة الحكومية واللوج والعربة الصالون، كل شيء!..»

لقد انفص عنها الأهل والمعارف، كانت علاقتهم بها علاقة مصلحة، وهذه السيدة «الغبانة» في بداية المسرحية تتحول إلى امرأة متسلطة متفطرسة تكون سببا في أفول نجم زوجها وبالتالي في أفول نجمها، ولكنها لا تنسى وهي تودع الجمهور أن تحذرهم من أن يلوكوا سيرتها بالسنتهم فقد تعود من جديد حرم سعادة الوزير لأن عمر الفضيحة قصير.

٧ - ممثل الشعب

والمسرحية التالية التي سنتناولها هي مسرحية «ممثل الشعب» لمولير. تبدأ المسرحية في النص المكوّن بمشهد بين الأم والخادمة الهندية قليلة (لا وجود لهذه الخادمة في النص الأصلي، وهي هنا تعطي لمسة كوميدية – شأنها في

هذا شأن الخادمة «كهريا» في المسرحية السابقة، تسأل الأم الخادمة عن ابنتها أمل فتجيبها:

«طفلة: يعني أنت ما يعرف وين أمل... يعني أنت ما يسمع ما يشوف... أمل إذا مو في بيت مو في شغل وين يروح؟»

ومن الحوار الذي يدور بينهما نرى أن هذه الخادمة جريئة إلى درجة الوقاحة مع سيدتها. تقول لها: «يس أنت وايد لوتي»، وهي تصرخ بوجه أمل وتقول لها: «إنت ما يقول ليش كله يسوي جنجال هني.. أنت ليش ما يسمع كلام ماما.. إنت ليش كله يزور ريال.. هذا ريال أخوك... أبوك... ريال مال انت.. أنت ماكو عروس بعد... أنت..».

كانت أمل تتردد على مكتب المحامي أحمد وهو جزء من بيت الأب أبولهب (يفريم) وقد استأجره أحمد، وتعرب الأم (يافاكا) عن ندمها على تأجيله فهي تخشى من أن تلوك ألسنة الناس ابنتها، وهي لا تحب عمه أحمد ولكنها مضطرة إلى أن تجاملها لأنها تخشى ألا تؤدي العلاقة بين المحامي وأمل إلى الزواج: «كل يوم وجهي بوجه عمته، ولا قط جابت سيرتك». وتقول أمل إن أحمد دافع عن أبيها في إحدى القضايا فتد الأم بأنه فعل ذلك ما أجورا، ويطول الحوار بين الأم وابنتها، الأولى تهاجم والثانية تدافع إلى أن تقول أمل: «أنا لا يمكن أن أتخطى عن أحمد»، فتد الأم: «لا.. أنت الكلام ضايح معاك.. لكن بيه لك أبو يعرف يربيك».

وفي المشهد التالي يدخل المستشار المصري لطفي ومعه موظفون يحملون رزما من الكتب وهو يقول لهم: «على مهلكو... على أقل من مهلكو... أحسن الكتب دي كتب قيمة... دا أنا حفيت لحد ما جمعتها». ودور لطفي المستشار المؤتمن لا وجود له في النص الأصلي، وهو شخصية طريفة، متعالم، لا يترك فرصة إلا ويتحدث فيها عن أمجاد غابرة يزعمها له ولأسرته، ولقد جاء به الأب ليسهم في حملته الانتخابية، وقد استغرق الأب في الاستماع إلى حديث لطفي عن الانتخابات فلم يلتفت إلى نداءات زوجته المتكررة له حتى أن لطفي ضاق ذرعا بها فقال:

«لطفي: ما خلاص بقى سبينا نتكلم.. دي مش طريقة.. مش طريقة يا مدام».

الأم: انطم طملك الله.. أشوف طالت وشمخت.. يا الله بره... بره.

لطفي: أنا بتهزا دا أنا كرامتي اتجرحت.. ما تتلق يا سعادة البيه.

الأم: قلت لك اطلع بره لا أبط راسك..

لطفي: أنا خارج... خارج مالكنش دعوه براسي.

الأب: انظرني بالديوان يا لطفي لا تروح».

ويعد أن يخرج لطفي تعاتب الأم زوجها لأنه غير مهتم بشؤون بيته ولكنه لا يصغي إليها، وعندما تخرج الأم وتدخل أمل يقول لها إنه يريد أن يفتحها في موضوع مهم فهي «إنسانة مثقفة وخريجة وواعية». أما الموضوع فهو أن أبرهة (سريتا) المفتاح الانتخابي «لاقاني وأنا طالع من دكاني العامر اللي شربته بقفلية ستماية ألف وصاحت علي الناس، وطق على كتفي وغمز لي... (هي الأصل الحوار بين الأم والأب، والذي غمز له هو حاكم المنطقة)، ولما لم تفهم أمل معنى الغمزة هذه قال لها إن «معناها أن كرسيًا بمجلس الأمة قاعدين يلمعون.. لا ويمكن كرسي الرئاسة.. يعني كلها أشهر وأبوك سعادة رئيس مجلس الأمة»، ولكن أمل لا تقتنع بكلام أبيها وتطلب منه أن يلتفت إلى تجارته، ويدع المجلس لمن يصلحون له. ويدخل المحامي وتخرج أمل، ويتم بين الأب والمحامي حوار حول الانتخابات يعكس الفرق بين عقلية جيلين، جيل محافظ وتقليدي، وجيل مستدير وعصري. ويرى الأب أن جماعة أحمد سيهدمون البلد وهم يزعمون أنهم يسعون إلى تقدمه ورفعته.

وبينما تظل لفة المحامي مهذبة نجد الشتائم في لفة الأب وفيرة، وهناك في هذا الحوار إشارات محلية منها حل المجلس وإعادته، ومنها الإشارة إلى الأوضاع الآمنة المستقرة في البلد وروح الأسرة الواحدة.

ويرى الأب إصرار المحامي على موقفه، فيحاول أن يسترضيه ويقول له: «بس أنت فكر بكلامي زين وأنا عمك ترى إلى الحين طعم خبز أمك بحلجي، تحط معاه بيض بعد...». وعبارة «خبز أمك بحلجي» يردها في ثلاثة مواقف يريد بها أن يكسب ود أحمد. يدخل أبوسفيان فيخرج أحمد ونفهم أن أباسفيان جاء ليضمن أصوات أبي لهب وجماعته، ويقول أبوسفيان لأبي لهب: «لاقاني أبرهة وطق على كتفي وغمز لي» ويستنتج أبوسفيان أنه لم يعد أحد يصلح للترشيح للانتخابات لعدم رضا الحكومة عن إعادة ترشيح ممثلها السابق أبي جهل، وأنه كان يمكن أن يفكر في ترشيح أبي لهب ولكن قضية الخمر التي كان يتاجر فيها منعت، فيرد أبو لهب: «أنا ما بقت وطردوني يا أبوسفيان»، ويقنع أبو لهب أبا سفيان أن يتولى هو (أبو لهب) موضوع ترشيح أبي سفيان، فينصرف.

ويرسل أبو لهب لطفي إلى أبرهة ليأتي إلى منزله، وهي هذه الأثناء تدخل الأم وأحمد وعمته لإعلان الخطوبة وإتمام الزواج، ولكن الأب يصر على أن يتم ذلك بعد الانتخابات، ثم يأتي أبرهة ومعه فريق الدعاة - الأقزام الأربعة: القاهر والظافر والكايك والمنتصر - ويحدثه عن شراء الأصوات، ومن ثم فإنه

يريد منه الآن خمسين ألف دينار وثلاثين كرتون ويسكي، وهي هذه الأثناء يدخل عليهم لطفي وهو يصيح «مصيبة مصيبة أحمد رشح في دائرتك».

وفي الفصل الثاني نرى أمل وأمها تشكوان من نفقات حملة الأب الانتخابية تقول الأم: «اللي عاَدْتهم أنا ٢٢ صينية طلعت.. مصيبة صابتهم.. ما يشبعون»، وتقول أمل: «والله يمه ترشيح أبوي صار رزق لهم.. هذا خطيبي مرشح ولا قاعد يسوي جذيه..»، والأم قلقة على مكتب أبرهة لأنه أهمله، ولكنها في الوقت نفسه تفكر في حشد الأصوات لزوجها.

يدخل أبرهة على أبي لهب فيجده قلقاً، فيحاول أن يبدد قلقه بقوله، إن نجاحه مضمون:

«أبرهة: يا بولهب إنت ريال مرضي عليه ورئاسة المجلس مهى بعيدة عليك.
أبولهب: يا معود أنا ما أبي رئاسة المجلس، أبي وزارة.. يعطونا النفط أو الإسكان.. وكتر خيرهم.. واحنا كل همنا المحافظة على الثروة الوطنية.. أو تسكين ها الفقارة المساكين..».

وقد حذف المعدان المشهد الذي يظهر فيه كاتب الجندرية مع الأب وقد جاء يقنعه بعمليات تزوير الانتخابات لمصلحته وتلفيق تهمة ضد صهره المحامي ثم إخضاع مكتب المحامي للرقابة، ولعل هذه المشاهد هي التي عطلت عرض هذه المسرحية في يوغوسلافيا بعد تأليفها لمدة أربعين سنة.

ويعد أن أقمته أبرهة بأن نجاحه أصبح مؤكداً، بدأ القلق يتسرب إليه من جديد، لكن في هذه المرة ليس من نتائج الانتخابات وإنما من رهبة الموقف في المجلس، فماذا سيقول حين تتجه الأنظار إليه أو تصفي الأذان له؟، ويهون أبرهة الموقف عليه بأن يخلق باب المكتب ويجلس هو، أي أبرهة، على طاولة الرئاسة ويطلب من أبي لهب أن يقوم ويلقي خطابه. وعلى مدى خمس صفحات نجد محاولات أبي لهب لإلقاء الخطاب (في النص المكوّن يتدرب الأب أمام ابنته أمل)، ثم يطلب من أبرهة أن يتردد عليه في الأيام القادمة لمواصلة التدريب.

ومرة أخرى يقف الأب في موقف صعب حين يأتيه لطفي لينبئه أن أبرهة قادم ومعه أعيان البلد، ولابد من أن يلقي فيهم كلمة ترضيهم.. ويسقط في يده، وتقترح عليه ابنته أن يسحب ترشيحه، لكنه يرفض. ومع اقتراب الجمهور من بيته لا يجد مناصاً من أن يسرق كلمة كان أحمد قد أعدها ليلقيها، ويلقي أبولهب كلمة أحمد كما هي، ولا يظن إلى أن كلمة أحمد تمثل موقف المعارضة وهو - أي أبولهب - ضد المعارضة ومؤيد للحكومة، وفي نهاية الخطبة يدعو، في النص الأصلي، إلى «خوض نضال عنيف وحاسم ضد

الحكومة القائمة التي تصم آذانها عن رغبات الشعب».. أما في النص المكوت فإنه يهاجم المفاتيح الانتخابية، الذين يتاجرون بأصوات الناخبين وعلى رأسهم أبرهة.. وفي النص الأصلي لا تلتفت الزوجة إلى ورطة زوجها وإنما تقول له «إن دكانه قد سرق».

وفي الفصل الثالث والأخير من المسرحية نرى المحامي يقرأ ما نشرته الصحف من خطاب أبي لهب، وأبولهب يقطع الحجرة ذهاباً وإياباً في عصبية، ويقول إن هذا الكلام مدموس وإن خطبته استبدلت، ويطلب من أحمد مغادرة داره ويقول إنه سيباشر بإجراءات الطلاق، ويثور على الأم ويعتبرها السبب في هذا الزواج.

وفي مشهد حمى الحملة الانتخابية والتصويت يدخل لطفي على الأب ليقول له: «الأخبار ما تسرش» فيسأله: «ليش سامع شي، شايف شي؟» فيقول:

«لطفي: أنا من بعد ما صليت الفجر لغاية دي الوقت وأنا بلف على المراكز الانتخابية، وبراقب كل صغيرة وكبيرة، بصراحة بصراحة.. أحمد وجماعته واكلمين الجو.

الأب: عطني الزيدة.. عطني الزيدة وخلصني.

لطفي: يا سعادة البيه أنت لازم تلحق نفسك.

الأب: وأبرهة..

لطفي: سيبك من أبرهة.. وفكر.. فكر أزاى حتواجه الموقف اللي أنت فيه.

الأب: عاد هذا وقته الحين.. شاقدر أسوي والناس قاعدة تصوت.

لطفي: أنا بابا نور الدين باشا، الله يرحمه ويحسن إليه، لما نزل الانتخابات

كان في موقف بالضبط زي موقفك دي الوقتي..

الأب: يا معود فكنا من أبوك وخلينا في اللي احنا فيه..

ويستمر لطفي في الحديث عن تجربة أبيه، ولا ينسى أن يدخل في حديثه

بعض الكليشيات، مثل «التاريخ يعيد نفسه» و«الدقيقة بتفرق في الحروب».

ومرة أخرى يتعرض الأب لموقف إعداد خطاب ليقية في الجمهور الذي

يمكن أن يأتيه مهتئاً بعد فوزه في الانتخابات، ولما كان أحمد متأكداً من أنه قد

يفوز فإن أمل تقنع المحامي أحمد بكتابة خطاب ليلقيه في الجمهور، ويفعل

ذلك وتسخ هي الخطاب وتعطيه لأبيها، وتأتي الجماهير تهتف، ويعتقد كل من

المرشحين أنه الفائز، فيقف كل منهما بإلقاء متزامن لخطبته.

تختلف النهاية في النصين: ففي النص الأصلي يفوز المحامي بالمقعد فيعلق

الغريم (الأب) قائلاً: «لن ادخل المجلس كممثل للشعب، بل سأدخله كحما ممثل

الشعب»، ويقول الزوجة (يافاكا): «وماذا عن الدكان ألم تتذكره الآن؟». فيقول: «الدكان؟ حقا - الدكان، هيا اعطني المفتاح يا يافكا».

أما النص المكثف فلا نعرف منه من المرشحين قد نجح، ويدخل المعدان شخصية جديدة يسميهاها أبا ذر، يقول أبوذر إن «النتيجة بعد ما طلعت.. الصندوق الأخير بعد ما تبطل، الصندوق الأخير هو هذه الصالة»، ويأخذ في محاوره الجمهور لمن أعطى كل واحد صوته، ولماذا؟ ثم يقول:

«بوذر: الانتخابات على الأبواب.. قريت والصندوق هو اللي بيقرر من اللي بيفوز أحمد والا يولهب».

وإذا كان المعدان قد أدخلوا شخصيات لا وجود لها في النص الأصلي مثل الخادمة الهندية قلقة والمستشار المؤتمن لطفي والقائم بدور الكورس في المسرحية اليونانية، وهو أبو ذر الذي أتيا به في نهاية المسرحية معلقا على نتيجة الانتخابات، فإن المعدان أكثر من الحوار الذي أجرياه على لسان هؤلاء، وبهذا أغفلا حوارا ممتعا أجراه المؤلف على لسان سبرينتسا أخت يافكا (الزوجة)، وسبيرا زوج هذه الأخت، وورد في الصفحات (١٥١، ١٥٢، ١٥٩، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٦).

والأسماء التي سمى بها المعدان شخصيات المسرحية ذات دلالات معينة، إذ لها إحياءات من الماضي أو من الحاضر. فهذا الأب (يفريم) يطلقان عليه أبا لهب، وعلى زوجته (يافاكا) أم لهب أحيانا وحالة الحطب أحيانا أخرى، والمفتاح الانتخابي (سريتيا) أبرهة، ومرشح الحكومة السابق (ايلتش) أباجهل، ومورد اللحوم الفاسدة (ايوفيتسا) أبا سفيان. فجميع هذه الأسماء لها إحياءاتها المقيمة لدى المستمع المسلم. واختار المعدان بعناية أسماء من يمثلون الجيل الواعد، فالمحامي اسمه أحمد (ايكوفيتش) والفتاة الجامعية المستتيرة (دانيتسا) أطلقا عليها اسم أمل، والخادمة الهندية أسمياها فلفلة، وقد رأينا جراتها وسلطة لسانها فهي فلفلة بحق، وهذا أبو ذر اسم الشخصية الإسلامية الخيرة.

٨ - مفاوضات الشيطان

أما مسرحية «مفاوضة مع الشيطان» فقد اقتبس فكرتها صالح موسى وأخرجها عبدالأمير مطر وساعده عبدالله علي خريط، وقدمها المسرح الشعبي عام ١٩٧٤.

استوحى صالح موسى المسرحية من أسطورة فاوست التي قيل إنها تستند في الأساس إلى قصة عالم حقيقي ألماني مات في منتصف القرن السادس عشر، واستمد منها الكاتب المسرحي الإنجليزي كريستوفر ماربو مسرحيته

المسماة «دكتور فاوستوس» (١٥٨٨)، واستمد منها الشاعر الألماني جوتيه مسرحيته المسماة «فاوست»، وأتم القسم الأول منها عام ١٨٠٨ والقسم الثاني عام ١٨٢١م، وقد ترجم القسم الأول منها محمد عوض محمد، والقسمين الأول والثاني عبدالرحمن بدوي ونشرت الترجمة في سلسلة «من المسرح العالمي» عام ١٩٨٩ (الأعداد ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤).

في القسم الأول من مسرحية جوتيه نرى فاوست وقد تقدمت به السن يلتقي بالشيطان Mephistopheles ويعقد معه صفقة يتنازل فيها عن روحه للشيطان إذا منحه لحظة رضى تام. يبدأ الشيطان يحقق له أمنياته: أعاد إليه شبابه وجاب معه بلادا كثيرة ونهل من المتع الدنيوية ما شاء، فأحب فتاة بسيطة اسمها جريشن، ولكنه خانها وكان سببا في موتها، وينتهي القسم الأول ولم يعثر فاوست في هذه الدنيا على لحظة الإثارة والقناعة التي يمكن أن يتعلق بها.

وفي القسم الثاني نرى فاوست وقد جرب كل ألوان السلطة الفكرية والسلطة الدنيوية، ولكنه لم يعثر بعد على لحظة القناعة التي يبحث عنها حتى عندما أعاد له الشيطان الحياة إلى هيلين اليونانية التي كانت سببا في حرب طروادة.

ويكاد الشيطان يفقد الأمل في كسب الصفقة. وفي النهاية يعود فاوست إلى شيخوخته وضعفه ولكنه يوجه اهتمامه نحو مشروع استصلاح الأراضي من البحر، وهو مشروع لا يستفيد هو نفسه منه، ولكنه سيجلب خيرا وفيرا لأعداد لا تحصى من البشر. وما أشد دهشته حين وجد سعادة حقيقية في هذا المشروع. لقد كان المشروع خيرا فحرم الشيطان من روح فاوست.

ومسرحية «مفاوضة مع الشيطان» نرى فيها أبوصلوح وقد ذهب وزوجته من مدينة الكويت إلى إحدى قرأها لزيارة أقارب لهما ولقضاء بعض الوقت معهم. نراه يطالع في كتاب على الرغم من أن الوقت كان متأخرا، والزوجة تعترض على سهره، ويجري حوار بينهما نرى فيه أن أبا صلوح قد وجد أن القرية قد تغيرت للأسوأ وفقدت مزاياها السابقة من هدوء وسكينة وجو نظيف، أصبحت جزءا من المدينة بصخبها وتلوثها وأزدحامها. فالمرج الخضراء قد قامت فوقها المباني وهجر أهل القرية الزراعة فساعت حالها. ولا تتفق معه زوجته في ما يقول، وترى أن التغير صار للأحسن، هو يعيب على المدينة وعلى القرية عدم التنظيم. يقول: «أنا كإنسان مفكر تهمة مصلحة القرية.. أنا اللي أتمناه هو أنني أغمض عيني وفتحها وشوف الناس في سعادة ومنظمين والفقر زال، كل واحد منا عنده بيت وحديقة ويعم الرخاء الجميع.. متى يصير هذا بالكويت متي؟» فتجيبه زوجته: «جريب»..

وتذهب لتنام... ويدخل عليه الشيطان فيفاجأ بدخوله (في نهاية المسرحية يشعرنا المؤلف بأن أبا صلوح كان يفاوض في أحلامه) ولكن الشيطان يطمئنه ويقول له إنه الشيطان الذي كان يقرأ عنه وأنه قد جاء يفاوضه ولا يريد أن يكرر قصته «مع الفيلسوف النذل فاوست»، فقد سمعه وهو يقول إنه يتمنى لو فتح عينيه ووجد الناس «في سعادة ومنظمين والفقر زال عنهم وقد ملك الجميع بيوتا وحدائق.. أنا مستعد أن أحقق لك كل أمنياتك في غمضة عين..» «كل همي مساعدة الناس وعلشان جذبه أنا جيتك».

ولكن أبوصلوح لا يطمئن لكلام الشيطان ويتهمة بأنه هو سبب الفتنة بين الناس ودفعهم إلى عمل الشر، فكيف يمكن أن يخدمهم ويغير أحوالهم؟ فيرد عليه إنهم هم الذين يقترفون صنوف الموبقات ويعزونها له، وهو يريد أن يكفر عن ذنوبه. ولما كان أبوصلوح يريد مصلحة الناس فقد سأل الشيطان عن الثمن الذي يجب أن يدفعه فقال له الشيطان: «اللي ابيه هو أنك تكون رجل صادق. حتى لو سألوك الناس عن هذا التغير تقول لهم الصبح. أبوصلوح... اشلون تبيني أصارح الناس أن الفضل بتغيير أحوالكم يرجع للشيطان؟

الشيطان: إذن ترفض الحقيقة، ما تبي تقول الصبح؟

أبوصلوح: أرفضها وأرفض جدها..

إن أبو صلوح يرفض أن يقول الحقيقة - حتى لو غامر بمصلحة الناس - لأنه يخشى من السنة الناس، والشيطان يرسم موقف أبو صلوح بدقة حين يقول له:

«الشيطان: أنت تحب نفسك أكثر من مجتمعك، ومنت حريص على تغيير أحوالهم.. كثر مننت حريص على إنك تبقى الرجل المثقف المفكر المنتقد ويس بدون لا تقدم البديل».

وتقسد الصفة ويخرج الشيطان ولكن أبا صلوح يشعر بالندم ولا يريد أن يفتو هذه الفرصة فينادي على الشيطان ويقول له إنه موافق، فيحذره الشيطان من العواقب ومنها إمكانية أن يُرجم كما يُرجم الشيطان في مكة: «أبوصلوح: أدري خل يرجموني ومعروف اللي يقول الصبح ينطق..

الشيطان: ... ما دامك وافقت على الرجم معنى أنك فعلا رجل مثقف ومفكر تهمة مصلحة مجتمعه».

ويبدأ الشيطان في تحقيق أمنيات أبي صلوح وإذا القرية الوسخة والعشيش وبيوت الطين قد تحولت إلى قرية نظيفة وقلل جميلة تحيط بها الحدائق والبساتين وهو الريف الذي يحلم به أبوصلوح، ثم هناك التغيير الذي

أصاب حياة الناس، فهذا خماسوه، الذي رآه أبوصلوح في صباح ذلك اليوم يرى هو وزوجته غم معازيهم، يحضره الشيطان وإذا هو متأبط بشتاً ومعه امرأته وهي فتاة جميلة يسألها أبوصلوح، من يكونان:
«خماس: أنا السيد خماسو.

أبوصلوح: والمدام؟

ياسو: أنا السيدة ياسو حرم السيد خماسو».

ويسألها أبوصلوح إن كانا يعرفانه فينكران أي معرفة به فيقول له الشيطان: «هذيله ما يعرفون عن ماضيهم شيء.. أسألهم بس عن الحاضر والمستقبل». ويسأل أبوصلوح عن عمل خماسو فيقول إنه من كبار المزارعين في القرية وعنده عشرون ألف متر استصلحها كمزرعة، فيتعجب أبوصلوح فتقول الزوجة:

«ياسو: يا سيد يا محترم انت... هل تعتقد أن عشرين ألف متر أرض تزرعها وإيد على الاستاذ خماسو... مع بيت صغير مرتب منظم وحديقته».
وتبدو على أبي صلوح الدهشة فتقول ياسو: «الظاهر ان السيد غريب عن البلد هذمه».

ويسأل إن كان لديهما ثيران يحرثون الأرض بها فيرد خماسو مستكراً:
«خماسو: يا مدام ياسو سمعي السيد يفكر بتفكير قديم بال كأنه من أهل الكهف، يبه الحين الوضع تغيّر.. عندنا الجرارات.. والمكائن الكهربائية والوسائل الحديثة للزراعة.. وعندنا في القرية مصانع البان وأجبان ومصانع الخضراوات والفواكه المجففة».. ولما يسأله أين يقضي وقت فراغه تجيب زوجته: «أنا قولك يا سيد.. وقت فراغه يقضيه في المزارع مع الحريم والويسكي والحشيش ولعب القمار..»، ويستهن أبوصلوح ذلك فيقول خماسو:
«خماسو: لا تصدقها يا سيد.. هذي حرمة محترمة مني لأنني باخذ عليها وحدة ثانية.. مومن حقي اتمتع نفسي؟.. الدين حلل أربع.

أبوصلوح: أنت ما تعرف اتمتع نفسك إلا بالحشيش والسكر والمزارع والقمار.. انت المفروض تمتع نفسك في قراءة كتاب قيّم بمشاهدة برامج التلفزيون.. اتمتع نفسك بحديث ظريف مع مرتك، اتروحون سينما، حداثق».

لم يعجب هذا الحديث خماسو فانسحب هو وزوجته، وعاد أبوصلوح يحاور الشيطان ويسأله أهذه هي الحياة الأفضل؟ فيجيب:

«الشيطان: إنت ما طلبت التغيير حق مجتملك.. هذا هو التغيير.. كل إنسان فيهم مرتاح وسعيد وعنده فلوس.

أبوصلوح: أنا اللي أعنيه مو ثروة المال ويس.. أنا اللي أبيه ثروة النفس،

هذا اللي بعيتك تفهمه.. تغيرت أحوالهم فعلا، لكن اشفيه؟ بالملبس والأكل والسكن بس.

الشیطان: عيل اشتبي أكثر من جتيه؟

أبوصلوح: أبي إنسان راقي، إنسان يدرك معنى الحياة.. معنى الرقي، معنى التقدم، معنى السعادة، مو إنسان كل همه النساء والسكر والحشيش والقمار. الشيطان: ماكو فائدة، خدمتني مثل ما خدعتني فاوست.. إنكم أيها البشر تخدعونني في كلمة النفس.. كل المتاعب لا تأتي إلا من هذه النفس.. وداعا يا أبوصلوح (يخرج الشيطان). تدخل الزوجة وتوقفه ليقوم وينام في فراشه، يستيقظ وهو لا يزال يردد كلمات غير مفهومة لزوجته: الشيطان... خماسوه... ياسوه...،

وإذا كان أبوصلوح يمثل المثقف الذي يحلم بالتغيير ويمستقبل أفضل له ولمجتمعه فإن زوجته ترى أنه ليس في الإمكان أحسن مما هو كائن، ويمثل خماسو وزوجته محدثي النعمة. فأقصى طموح خماسو أن يتوافر له الحشيش والخمرة والنساء والقمار ما دام قد توافر له المال. لقد نسي الماضي وعاش في الحاضر. لقد بدأ أبوصلوح من حيث انتهى فاوست، وفاوست بدأ أنانيا يسعى وراء لذاته ولكنه انتهى إنسانا خيرا يرى أن أفعاله هي جزء من مجتمع خلاق.

نرى فاوست في نهاية القسم الثاني من مسرحية جوتييه يستنهض همم الرجال من أجل العمل لاستعادة الأرض من البحر:

«فاوست: انهضوا من فرشكم أيها العبيد، رجلا رجلا واشهدوا هاتين ما فكرت فيه بجدارة، امسكو أدواتكم وهزوا المناكيش والمرار، لابد من تنفيذ الخطة الآن، والسرعة في العمل: أعدكم بجوائز سنية، ولكي ينجز أعظم عمل يكفي عقل واحد لألف يد.. إن أثر أيامي في الأرض لا يمكن أن يفيب في الدهور.. وفي استشعار سابق يمثل هذه السعادة فإنني أستمتع الآن بأسمى اللحظات.. إنني بهذا افتح أماكن للعديد من ملايين الناس، أماكن إن لم تكن سليمة أمينة تماما، فإنها مهياة للسكنى والنشاط الحر»^(١١).

٩ - أول من صنع الخمر

أما مسرحية «أول من صنع الخمر» لتولستوي (١٨٢٨-١٩١٠) فقد أعدها وأخرجها منقذ السريع، وقدمها مسرح الخليج العربي في ٢٠١٦/١/١٦. لقد قامت شهرة تولستوي على الرواية واشتهرت روايته ومنها «الحرب والسلام» ودأنا كارنينا». وفي عام ١٨٨٦، ويعد أن مرّ بأزمة أخلاقية بدأ يركز

على المسرح باعتباره وسيلة لتعليم غير المتعلمين، وقد مسَّحَ قصة كتبها عن شيطان اخترع طريقة لإفساد الفلاحين الجادين في عملهم، بدأ بأن جعل محصولهم من الحنطة وفيراً فزاد عما يحتاجون إليه كخبز، فعلمهم كيف يصنعون منه الخمرة. والدرس الأخلاقي في القصة أن المال الكثير مفسدة، وهذا موضوع شغل بال تولستوي في آخر حياته، وقد نجحت مسرحيته هذه وهي «أول من صنع الخمر» كثيراً، مما شجعه على كتابة مسرحيتين أخريين^(١٥).

اعتمد منذ السبعينيات في إعداد مسرحية «أول من صنع الخمر» على ترجمة فوزي عطية محمد لمسرحيتين من مسرحيات تولستوي وهما: «أول من صنع الخمر» و«سلطان الظلام» وقد نشرتا في مجلد واحد صدر عن وزارة الإعلام في الكويت في سلسلة من المسرح العالمي تحت رقم ١٦١. وقد أبقى على لغة الترجمة، وهي الفصحى، وتدخل بالحذف أو بالإضافة تدخلا محدودا جدا. ولما كانت شخصيات المسرحية معرّفة بحرفها أو وظائفها أو حالتها العمرية فإن المعد لم يجد مشكلة في الأخذ بترجمة هذه الوظائف (الفلاح، الجار، الزوجة، الجد... إلخ)، ولكنه لم يتردد أيضا في الأخذ بالأسماء الروسية، وقد جاءت بصيغة التعجب مثل ماشينكا (تدليلا لماريا - ص ٢١)، وياتابوشكا (تدليلا للشيطان باتاب - ص ٢٢).

تقع المسرحية في نحو ٤٠ صفحة، وتتألف من ستة فصول، تنقسم إلى مشاهد قصيرة. وقد حذف المعد الفصل الأول الذي يظهر فيه الفلاح في حقله سعيدا بعمله ويشقة الخبز التي أحضرها معه طعاما في ذلك اليوم، ويرى الشيطان شقة الخبز فيصمم على سرقتها منه، فيسرقها. كان الفلاح بعد أن أنهكه التعب قد أحس بالجوع الشديد، فتوقف عن العمل وأخذ يبحث عن شقة الخبز، فلم يجدها وتعجب كثيرا، وقال: «لا بد أن أحدا أخذها، لن أموت جوعا، إذا كان قد أخذها أحد فليهنأ بآكلها».

دهش الشيطان من تصرف الفلاح هذا، كان يتوقع منه أن يسب وأن يلعن ولكنه كان في منتهى التسامح. لقد كان هذا الفلاح حصنا حصينا يصعب اختراقه، فماذا يمكن أن يفعل ليحقق مطلب كبير الشياطين بإغواء أكبر عدد من الفلاحين وهو قد وقف عاجزا أمام هذا الفلاح.

وهذا الفصل في تصوري أساسي في التمهيد لموضوع المسرحية. إن لقاء هذا الفلاح وطيبته وحيه للخير وانغماسه في العمل هي التي تعصمه، فإذا كثّر ماله وزاد فراغه وتعددت أطعمته واهتماماته كان أقرب إلى السقوط.

يبدأ النص المكوّن من الفصل الثاني حيث يلتقي كبير الشياطين باتباعه ممن أرسلهم لإغواء الناس، كل واحد منهم تخصص في فئة من الناس، وكل

واحد يفاخر بما أنجز. ويأتي الشيطان المتخصص بموظفي الحكومة متأخرا فيقول إنه لا يفاخر بعدد من أغواهم، وإنما في الدرجة العالية التي وصلوا إليها من الفساد. يقول هذا الشيطان الذي يعبر عن رأي تولستوي في الفساد الإداري ونقده له:

«كان الموظفون فيما سبق يخدعون الناس تحت إشراف القضاة، أما الآن فقد علمتهم العمل وحدهم - بصفة مستقلة عنهم - وأصبح من يدفع لهم أكثر يلقي المزيد من اهتمامهم وسعيهم.. إنهم يبذلون لن يدفع لهم قدراً من الجهد لدرجة أنهم يعملون من الحبة حبة، ليكسبوا من وراء ذلك.. إنهم أفضل بكثير من الشياطين في إيقاع الناس في شراكهم».

ويأتي بعده شيطان الفلاحين فيشكو من عجزه عن إغواء أي فلاح، ولعل من المستحيل أن يغوي أحدا منهم ويتساعل: «كيف يمكن التغفل إلى نفس الفلاح إذا كان يعمل من الصباح الباكر حتى الليل، بل يعمل في بعض الأحيان بالليل كذلك؟»، ويطلب من كبير الشياطين أن يعفيه، ولكن هذا الأخير يصرّ على إبقائه ويعطيه مهلة ثلاث سنوات أخرى، فيخرج الشيطان وقد عزم على أن يعمل أجيرا لدى الفلاح صاحب شقة الخبز.

ونرى في الفصل الثالث الفلاح والعامل (الشيطان) يخزانان القمح، وقد كان المحصول وفيرا بفضل إرشادات العامل، ويأتي الجار الذي أعجب بوفرة محصول جاره، ويطلب منه أن يقرضه كمية من القمح فيلكر العامل الفلاح كي لا يعطيه، ولكنه لم يلتفت إلى العامل ويعطي جاره، ويعد أن ينصرف الجار يسأل الفلاح العامل ولماذا لا يعطي الجار وعنده وفرة، فيقول له هذا إن الأخذ سهل والسداد صعب. ويقترح العامل على الفلاح أن يصنع له شرابا سحريا من القمح يدخل البهجة على نفسه، ويتساعل الفلاح: «أوليس في هذا الشراب إثم؟» فيجيبه العامل: «هون عليك! أي إثم هنا؟ فلقد وجد كل شيء في الحياة من أجل بهجة الإنسان» (إن فلسفة الشيطان هذه هي فلسفة اللذة التي يعقها تولستوي).

وفي الفصل الرابع نرى الفلاح يتذوق الخمرة فتعجبه فيطلب المزيد وينادي زوجته ماريا لتذوق هذا الشراب «الرائع»، ذا الرائحة الذكية الذي يرد العجوز إلى شبابه. تتذوق زوجته الشراب فتتشهي وتبدأ في الغناء، وتستدعي حماتها وجدها وجدتها وتأتي العجائز، فلما تذوقت إحداهن الشراب قالت: «لا يُعلى عليه، ولكن ألن أموت من شربه؟ وتشرب وتشرب وتقول: «إنه رائع - الحق أنتي أصبحت شابة تماما، يا للخسارة - من المؤسف أن زوجي قد مات! أين هو ليلقي علي نظرة واحدة ويرى شبابي الآن؟ ويعزف العامل ويرقص الفلاح وزوجته.

يرى الجد المعجوز كل هذا، فيقترب من القازان الذي أعدت فيه الخمرة فيسكبها على الأرض فيثور الفلاح ويسأله: كيف يبدد «هذا الخير»، فيرد عليه الجد:

«الجد: ليس ما سكبته خيرا.. إنه شر.. لقد وهبك الله القمح لتطعم نفسك وتطعم الآخرين.. ولكلك صنعت منه شرابا شيطانيا.. دعك من هذا كله، وإلا ستهلك وتهلك الآخرين.. إنها نار ستحرقك». (ثم يأخذ عودا مشتعلا من تحت القدر، فيشعل الخمرة، فيدب الرعب في الجميع).

والجد في موقفه هذا هو لسان حال تولستوي. فكان تولستوي قد جاء بهذه الشخصية (شخصية الجد) لتتحدث بلسانه في التعليق على الأحداث. وهذا ما كانت تفعله الجوقة أو الكورس في التراجيديات اليونانية، وشاعت في دراما القرن التاسع عشر، هذه الشخصية هي Raisonneur.

في الفصل الخامس نرى العامل (الشيطان) يتحدث مع نفسه عما فعل من تقطير للخمرة، ويقول إن الخمرة يجب ألا تقدم «إلا لمن لنا مصلحة عنده. ولقد أوصيت الفلاح بأن يدعو أعضاء المجلس البلدي المعروف عنهم أنهم يأكلون حقوق الناس ويسقيهم كي يفصلوا ملكيته عن ملكية الجد لصالح الفلاح». وهو يريد أن يحضر كبير الشياطين ليرى بعينه ما حققه مرؤوسه، ويحضر كبير الشياطين ويختبئ في ركن من أركان البيت فلا يراه أحد.

وفي مشهد تال يدخل الفلاح وأربعة من شيوخ القرية (أعضاء المجلس) وخلفهم زوجة الفلاح. وتمد الزوجة المائدة، وتبدأ في تقديم الشراب، فيمجبون به. ويعتمد العامل أن يضع قدمه في طريق الزوجة فتتعر وتسكب الشراب فيثور زوجها عليها ويعتبر ذلك خسارة، فتصيح في العامل قائلة: «أي شيطان جاء بك إلى هنا في هذه اللحظة؟» أما زوجها فيقول له: «وأنت أيها الملعون ما الذي يجعلك تتسكع بالقرب من المائدة؟ اذهب من هنا إلى الشيطان»، فيذهب العامل (الشيطان) إلى كبير الشياطين ليقول له: «إن هذا الذي لم يخلل بآخر شقة خبز لديه آنذاك.. يضرب زوجته من أجل كوب صغير من الشراب.. وأرسلني إلى الشيطان.. أي إليك»، فيرد عليه:

«دعهم يشربون الزجاجة كلها وبعد ذلك انظر ما الذي سوف يحدث غير هذا.. إنهم يتبادلون الآن كلاما معسولا ناعما، وبعد لحظة سيبدأ كل منهم في تملق الآخر وسيسيطر عليهم الدهاء والخبث، مثل الثعالب تماما».

يبدأ الفلاح في طرح مشكلته مع جده، وهي المشكلة المرفوعة إليهم للبت فيها. ويجمع الشيوخ الأربعة على النشاء على الفلاح، فيهمس العامل في أذن كبير الشياطين إن هذا نفاق وكذب فيُرضي هذا كبير الشياطين.

وتقدم الزوجة مزيدا من الشراب فيشربون ويدب الخلاف بينهم ويتبادلون الشتائم والتهديد بالضرب، ثم يطلبون زجاجة ثالثة ويعلق العامل هامسا في أذن كبير الشياطين: «لقد أصبحوا في شراسة الذئاب».

في الفصل السادس والأخير نرى الجدد وحيدا حيث يرى أن برنامج الإنسان السوي «هو أن يعمل أيام العمل وحين يحل يوم العطلة يستحم ويحسن هندامه ويستريح ويجلس مع أفراد أسرته أو يخرج إلى ملهى الشيوخ في الشارع يناقش الأمور العامة. وليرح إن كان شابا... ها هم يمرحون مرحا طيبا شريفا»، في هذه الأثناء تتبعث صيحات من دار الفلاح تثير اشمزازة فيقول إنها «أفعال تثير الخجل وتسر الشياطين، وكل هذا نتيجة الإفراط في الشبع». وعندما يخرج السكارى من دار الفلاح ينصرف الفتيات والشبان الذين كانوا يسمرون ويرقصون في ميدان القرية، ولا يبقى سوى الفلاح والشيوخ والجد. ويقول الفلاح للجد: «لقد وعدني الشيوخ بالحكم لي بكل شيء، أما أنت فلا شيء...» ويؤكد الشيوخ السكارى قول الفلاح وينسحبون وهم يرقصون، أما الفلاح فإنه يتعثر ويسقط على الأرض وينخر كنخر الخنازير.

والمشهد الأخير في المسرحية يظهر فيه العامل (الشيطان) وكبير الشياطين، ويقول العامل: «لقد أقصحت دماء الذئاب عن نفسها، لقد تحولوا من ذئاب إلى خنازير». وييدي كبير الشياطين إعجابه بما فعل شيطانه هذا ويقول له: «لعلك مزجت في هذا الشراب دماء الثعالب والذئاب والخنازير...» ويرد عليه الشيطان:

«الشيطان: لا، لم أفعل أكثر من العمل على زيادة محصول القمح. حين كان محصول القمح يفي باحتياجات الفلاح لم يكن يبخل بشقة خبز، وحين أصبح المحصول وفيرا مرّت في عروقه دماء الثعالب والذئاب والخنازير. لقد كانت دماء الوحوش كأمّنة أصلا فيه، ولكنها لم تجد متفمسا لها.

كبير الشياطين: المهم الآن أن يستمروا في شرب الخمر وسيكونون في أيدينا دائما».



وبعد، إن ما تقدم كان استعراضا لنماذج من نصوص مسرحية كُوتت واقتبست من نصوص مترجمة إلى العربية، وهذه النماذج، وإن كانت لا تمثل تمثيلا دقيقا لجميع النشاط المسرحي الكويتي الذي يفتني إلى هذا اللون من الإبداع، إلا أنها تظل مؤشرا على تنوع هذه الحركة ومداه.

وقد أصاب كثير من المبدعين توفيقا كبيرا، فكنت تقرّ النص فلا تحس بأنك أمام نص مقتبس عن نص أجنبي، مع أمانة في النقل وبراعة في

التكويت. ولعل هناك عدة عوامل تؤثر في مدى توفيق المعد منها: ثقافته المسرحية، ومعرفته بحرفية المسرح وطبيعة النص وروحه ودرجة تدخله بالإضافة أو بالحذف والاختصار، فهو يجد نفسه أمام مواقف في النص الأجنبي لا يستسيغها جمهوره الكويتي والعربي، ومن ثم يلجأ إلى الحذف أو الاختصار، وقد يهرب من جدية النص الصارمة فيضيف ما يعتبر ترويحاً فكاهياً، أو تقنية لكوميديا النص فيضيف من عنده وفي ذهنه أن غالبية الجمهور تقصد المسرح من أجل التسلية والمتعة.

(ملحق بمسرحيات مترجمة ومقتبسة)

قدمت على مسارح الكويت ما بين ١٩٧٠ - ٢٠٠١.

- ١- موليير: «ديرة بطيخ» (عن مسرحية الثري النبل)، إعداد براك البراك وإخراج أحمد الشاهين - المسرح الكويتي - ١٩٧٠.
- ٢ - هنريك بيك: «رجال وبنات» (عن مسرحية الفريان)، إعداد صقر الرشود وإخراج منصور المنصور - مسرح الخليج العربي ١٩٧١.
- ٣ - بيراند يلو: «الحجلة» (عن مسرحية الجرة)، إعداد صقر الرشود وإخراج صالح حمدان - مسرح الخليج العربي - ١٩٧١.
- ٤ - جوردون دافنوت: «القاضي خايف» (عن مسرحية تذكر قيصر)، إعداد صقر الرشود وإخراج منصور المنصور - مسرح الخليج العربي - ١٩٧١.
- ٥ - هربرت هرجيون: «الأصدقاء»، إعداد عبدالعزيز السريع وإخراجه - مسرح الخليج العربي - ١٩٧١.
- ٦ - ثيوتوكا: «البوم» (عن مسرحية جسر آرتا). إعداد محمد البعيري وإخراج عبدالعزيز فهد - المسرح الشعبي - ١٩٧١.
- ٧ - ديمار يفوم: «لعبة حلوة» (عن مسرحية لعبة الحب والمصادفة)، إعداد حسين الصالح الحداد وإخراجه - المسرح الكويتي - ١٩٧١.
- ٨ - بونتيللا: «سهارى» (عن مسرحية ليلة ساهرة من ليالي الربيع)، إعداد وإخراج حسين الصالح الحداد - المسرح الكويتي - ١٩٧٢.
- ٩- جوتييه: «مفاوضات مع الشيطان» (عن مسرحية فاوست)، إعداد صالح موسى وإخراج عبدالأمير مطر - المسرح الشعبي - ١٩٧٤.
- ١٠ - روجيه فيرديناندز: «شياطين المدرسة»، إعداد محمد مبارك وإخراج حسين الصالح الحداد - المسرح الكويتي - ١٩٧٥.
- ١١ - كاسونا: «السدرة» (عن مسرحية الأشجار تموت واقفة)، إعداد حسين الصالح الحداد وإخراج كرم مطاوع - المسرح الكويتي - ١٩٧٦.
- ١٢ - موليير: «طبيب في الحب» (عن مسرحية طبيب رغما عنه)، إعداد علي النجادة وإخراج محمد خضر - المسرح العربي - ١٩٧٧.
- ١٣ - جورج فيدو: «تب أم عصفور»، إعداد محمد السريع وإخراج مبارك السويد - مسرح الخليج العربي - ١٩٧٩.
- ١٤ - أوجين لايش: «أبوسند في باريس» (رحلة السيد بريشون)، إعداد فوزي الغريب وإخراج حسين الصالح الحداد - المسرح الكويتي - ١٩٨٠.
- ١٥ - جرجوري جورين: «انسوا يا ناس» (انسوا هيروسترات)، إعداد اللجنة الثقافية، إخراج المنصف السويسي - المسرح العربي - ١٩٨٠.

- ١٦ - نوشيتس: «حرم سعادة الوزير»، إعداد عبدالأمير تركي وسعد الفرج وإخراج عبدالأمير تركي، المسرح الكوميدي - ١٩٨٠.
- ١٧ - جيمس فوكر: «حكمت محكمة السلطان»، إعداد عبدالرحمن الضويحي وصالح موسى وإخراج نجم عبدالكريم - المسرح الشعبي - ١٩٨١.
- ١٨ - نوشيتس: «ممثل الشعب»، إعداد عبدالأمير تركي وسعد الفرج وإخراج سعد الفرج - المسرح الكوميدي - ١٩٨١.
- ١٩ - آرثر ميلر: «الثلث»، إعداد عبدالعزيز السريع وإخراج فؤاد الشطي - الفرقة الأهلية - ١٩٨٨.
- ٢٠ - كارل فلنجر: «رحلة الصحون الطائرة»، إعداد سعد عباس وإخراجه - المسرح الكويتي - ١٩٨٨.
- ٢١ - شكسبير: «رجل وامرأة»، (مشاهد مأخوذة من مسرحيات لشكسبير)، إعداد حسين المسلم وإخراجه - المسرح الشعبي - ١٩٨٩.
- ٢٢ - كين هوفر: «سباق مع الزمن»، إخراج جاسم النبهان - المسرح الشعبي - ١٩٨٩.
- ٢٣ - بريخت: «سارة» (عن مسرحية قوانين آدم)، إعداد فرحان بلبل و فؤاد الشطي وعوني كرومي - المسرح المربي - ١٩٨٩.
- ٢٤ - بيراند يلو: «فهم ويهم»، إخراج محمود إسماعيل - المسرح الحر - ١٩٨٩.
- ٢٥ - كارول: «أليس في بلاد العجائب»، إعداد سميرة عبدالأمير وإخراج أممهان توفيق - المسرح الوطني - ١٩٩٠.
- ٢٦ - أندريه جيد وجان بارو: «القضية»، إخراج حسين المسلم - المسرح القومي - ١٩٩٣.
- ٢٧ - أرابال: «الشجرة»، إخراج حسين المسلم - المسرح الشعبي - ١٩٩٣.
- ٢٨ - يونسكو: «مشاجرة ريعانية»، إعداد عبدالعزيز الحداد وإخراجه - مسرح الخليج العربي - ١٩٩٤.
- ٢٩ - تولستوي: «أول من صنع الخمر»، إعداد وإخراج منقذ السريع - مسرح الخليج العربي - ٢٠٠١.
- ٣٠ - موليير: «مربي الزوجات» (عن مدرسة الزوجات)، إعداد وإخراج أحمد الشطي - المسرح العربي - ٢٠٠١.

الهوامش

- 1 قدمها المسرح الجامعي تحت عنوان «مضار التبغ»، وأخرجها أحمد يعقوب. انظر: «المسرح»، بقلم سليمان محمد آرتي في: «الثقافة في الكويت منذ بداياتها حتى الآن، مسح علمي شامل»، إشراف سعد محمد الصباح، وإعداد وتحرير محمد يوسف نجم، الكويت ١٩٩٧، ج٢، ص ٩٦٣.
- 2 محمد حسن عبدالله، «الحركة المسرحية في الكويت: دراسة توثيقية وفتية»، الكويت ١٩٧٧، ص ٥٤ و ٥٥.
- 3 قد تكون الأرقام التي أوردها هنا وعند الحديث عن المسرحيات المأخوذة عن نصوص عربية أصيلة، أرقامًا تقريبية، ولكنها قد تصلح كمؤشر عام.
- 4 نالت المرأة حقها الانتخابي في بريطانيا وألمانيا في عام ١٩١٨، وفي الولايات المتحدة عام ١٩٢٠، وفي فرنسا عام ١٩٤٤. وتعلق ماري دالي على الموقف المحايد من حقوق المرأة لمعظم فلاسفة القرن التاسع عشر (باستثناء ماركس وجون ستيوارت مل) بالقول: «إن فرويد مع كل عبقريته لم يكن قادرًا على تجاوز النمط التقليدي، وكان مقتنعا بـ «أن المرأة التي تريد أن تكون شيئًا ما، والطموحة والتي تسعى إلى تحقيق ذاتها، لابد أن تكون مريضة بجسدها لامتلاك الرجل ما لا تمتلكه» انظر: Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas, Edited by Philip P. Wiener, New York, 1973, vol. IV, P. 528.
- 5 Joseph T. Shipley, Guide to Great Plays, Washington, 1956, p. 234.
- 6 Henrik Ibsen, The League of Youth, A Doll's House, The Lady from the Sea, translated by Petter Watts, Penguin Books, 1970, p. 334.
- 7 تقول الموسوعة البريطانية عن رقصة التارانتلا إنها ترتبط بهستيريا تسمى Tarantism ظهرت في إيطاليا ما بين القرن الخامس عشر والقرن السابع عشر، وكان يقال إن المصابين بها هم ضحايا لسع عنكبوت سام ولا يشفون إلا بهذه الرقصة العنيفة انظر:
- 8 Encyclopaedia Britannica-micro-paedia, 1976, vol. IX, pp. 821-2.
- 9 سهير القلماوي ومحمود علي مكي، «في الأدب» في: «أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية»، القاهرة ١٩٨٧، صفحة ٨٢. وتجد قريبًا من هذا في الفصل الذي كتبه المستشرق جيب عن الأدب في:
- 10 The Legacy of Islam, Edited by Sir Tomas Arnold and Alfred Guillaume, Oxford, First edition 1931, pp. 196-7.
- 11 كان حسن المتروك قد أعد مسرحية «التمن» وأخرجها باللغة الفصحى وقدمها المسرح الجامعي في ١٩٧٨/٤/١٨، وكان المتروك حينئذ طالبًا في كلية الحقوق.
- 12 محمد يوسف نجم، «المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤»، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥.

- 14 اعتمدت كأصل الترجمة الإنجليزية للمسرحية المنشورة في Six Prose Comedies of Moliere. Translated by George Graveley, Oxford, 1968.
- 15 Northrop Frye, Sheridan Baker and George Perkins, The Harper Handbook to Literature, New York, 1985, p.112.
- The Reader's Encyclopedia of World Drama, edited by John Gassner and Edward Quinn, London, 1970, p. 931.
- جيتيه، «فاوست»، ترجمة عبدالرحمن بدوي - دار المدى للثقافة والنشر - دمشق ١٩٩٨، ص ٥٦٣ - ٥٦٥.
- مرجع مشابه، ص ٨٥٢ World Drama.

القسم الخامس

I - المقالة وتطورها في الكويت

ببحث د. محمد حسن عبدالله

المقالة وتطورها في الكويت

١. الدكتور محمد حسن عبدالله(*)

قد لاندھب بعيدا إذا بدأنا بتقرير ما نراه حقيقة، وهو أن «فن المقالة في دولة الكويت» عبر النصف الثاني من القرن الماضي (١٩٥٠ - ٢٠٠٠م) أقرب فتون التعبير إلى تجسيد واقع الحياة الثقافية في هذه المساحة الزمنية ذاتها، بكل ما عانته من طفرات، وما تطلعت إليه من طموحات، وما تمكنت من إنجازه فعليا إمكانات التقدم. قد يصدق هذا القول - بدرجة أو بأخرى - على فتون الكتابة الماثورة (الشعر) أو المستحدثة (المسرح) أو المطورة (القصة)، ولكنه في مجال المقالة يعكس - أو يكاد - الصورة بأدق ما فيها من تفاصيل، إن هذا التقرير - بدوره - مضافا إلى الامتداد الزمني (نصف القرن) يرجعان المنظور التاريخي والتقسيم إلى مراحل تحددها أحداث فارقة، أو شخصيات مؤثرة، على أن هذا قد يتعارض ودواعي المنظور الفني الذي يؤثر إبراز الخصوصية، سواء كانت فكرية أو نفسية أو لغوية، ولقد وجد كل من المنظورين ما يفذه من غزارة المنتج كما، وتتوعا موضوعيا، وأسلوبيا كذلك^(١). غير أن ثلاثة أمور رجعت نوعا من التوفيق بين المنظورين، أو الأخذ بأحدهما في موقع دون الآخر:

الأول: أن بعض الأسماء المهمة، مثل عبدالرزاق البصير وفاضل خلف وعبدالله حسين الرومي، بدأت نشاطها في الكتابة قبيل استهلال الفترة التي نعني بها، واستمرت حتى لامست نهايتها، بل إن فاضل خلف لا يزال ينشر مقالاته المتنوعة إلى اليوم، وهذا الامتداد - بدوره - يغري بالمنظور التاريخي الذي باستطاعته دون غيره أن يلاحق تطور الأدوات الفنية^(٢).

الثاني: أنه باستثناء عبدالرزاق البصير، الذي حظي بدراسيتين^(٣)، لا نجد اهتماما قاصدا بكتابة المقالة، أو بفن المقالة في الكويت^(٤)، على رغم الغزارة الواضحة لدى عدد ليس بالقليل من أصحاب الأساليب المميزة، وهذه الغزارة

(*) - من مواليد يناير ١٩٢٥ بمصر. حصل على الدكتوراه في النقد الأدبي من جامعة عين شمس بمرتبة الشرف الأولى عام ١٩٧٠.

- أستاذ النقد الأدبي بجامعة القاهرة - كلية دار العلوم - فرع الفيزياء، رئيس قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن.

- عضو اتحاد الكتاب، القاهرة، وكيل الدراسات العليا والبحوث بالفيزياء سابقا.

- عمل بجامعة الكويت (١٩٦٦ وحتى ١٩٨٠) أستاذا للنقد الأدبي بكلية الآداب.

- نال العديد من الجوائز الأدبية في مصر والكويت منها الجائزة الأولى للرواية، من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، ١٩٦٢، وجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لأحسن كتاب عام ١٩٩٢ عن كتابه (الكويت والتنمية الثقافية العربية).

- له العديد من الدراسات والمؤلفات النقدية منها: الواقعية في الرواية العربية (القاهرة ١٩٧١)، الريف في الرواية العربية (عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٩ السب في التراث العربي (عالم المعرفة ١٩٨٠)، الصورة والبناء الشعري، (القاهرة ١٩٨١)، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، (القاهرة ١٩٩٩)، الشعر والشعراء بالكويت، الشعر والقومية.

ترشح المنظور الفني الذي يتقبل تفحص النموذج/ العينة، وتعميم النتائج. الثالث: أن هذه الفزارة في الأسماء المبدعة، وفي موضوع المقالة، وفي التشكيل الفني، تجعل من الاستقصاء مغامرة غير مأمونة النتيجة، سواء طمح هذا الاستقصاء إلى الإحاطة بكتاب المقالة، أو بما تطرقوا إليه من موضوعات، أو ابتدعوا من أساليب، فهذا ترسيخ آخر للاكتفاء بالعينة. وهكذا انتهى التصور الذي نرتثيه إلى: ترتيب الكشف عن الظاهرة في ضوء التدرج التاريخي، وإثارة ما نراه دالاً على المرحلة أو الكاتب أو الفن في موضوع دون آخر، وانتخاب بعض الأسماء، من دون أن يعني هذا أي قدر من التقليل من شأن أسماء أخرى لم تتسع لها هذه الورقة^(٩).

١ - «البعثة»، وتأسيس شكل جديد

يثير فن المقالة مشكلة الماهية وشروط الوجود، شأنه في هذا شأن فن القصة، فقد عرف قدماء العرب مصطلح «مقالة»^(١٠)، ولكن ليس بالشروط الشكلية التي تحدد الماهية الآن، والأقرب إلى تحقيق هذا مصطلح «رسالة» الذي عرفه أيضاً، ووصفت به رسائل الجاحظ وغيره، فقد ميزت هذه الرسائل بحجمها وليس بأنها إنشاء، أو أقرب إلى المبحث العلمي. وما يعني أن المقالة (أو الرسالة) ظلت تراثاً عربياً إلى أن عرفنا الصحيفة، أو الجريدة، فكان المتوقع أن يكون طابع هذه الصحف مقالياً لمدة أسباب، فقد بدأت الصحف برعاية الحكومات التي يعنيها توجيه العامة إلى أمور بعينها، ولم تكن «الأخبار» في ذاتها تمثل أهمية كبيرة، كما كان المسؤولون عن هذه الصحف أصحاب قلم من دعاة الإصلاح والأدباء (مثل الطهطاوي، وعلي مبارك، ومحمد عبده، وعلي يوسف ... إلخ)، وكذلك لم تكن وسائل نقل الأخبار ميسرة بما يحفظ للصحيفة الخبرية القدرة على الاستمرار، وهكذا كانت مجلة «البعثة» تعيد صورة بدايات فن الصحافة، وهذا ما يناسب أركان تحريرها، وهم في جملتهم من الطلاب الذين يستهوهم انطلاق القلم، ويريدون أن ينفسوا عن مشاعرهم وأفكارهم وطموحاتهم، ومن ثم كان من شأن هذه «المدرسة التجريبية - أو التدريبية - لفن الصحافة الكويتية» أن تكون الوعاء للمحاولات المبكرة للقصص القصيرة، والمقالات، بل، لقد تبادل هذا الفنان قدراً من التأثير والتأثر، أو لنقل إن الحدود الفاصلة لم تكن واضحة بالقدر الكافي عند أدباء تلك الفترة، فليس مصادفة أن بعضاً من كتاب القصة هم أنفسهم كتاب المقالة، مثل:

جاسم عبدالعزيز القطامي، وهو الاسم الذي يستحق أن ندقق فنياً في كتاباته المبكرة لأنها تحقق عنصر الاستمرار، ولأنها تجسد حالة التداخل

المقالي/ القصصي التي أشرنا إليها، كما تبدو هي: «رحلة إلى البحرين»^(٧) ذات النزاع الوصفي المقالي، والبناء القصصي، بعكس ما نجد في «نعمة السماء»^(٨) التي تقدم على أنها قصة، ولكن اللغة التقريرية تقرّرها من المقالة. وهناك صراع ماثل بين النازعين: المقالي والقصصي فيما شغل فيه «البحار» ركيزة الاهتمام، فقد ترادفت العناوين حسب هذا التتابع: نهاية بحار - زواج بحار - يوميات بحار - (حلقتان)، وأخيراً: مذكرات بحار، وهذا التعاقب يدل على بدهة الكتابة، وغياب التصميم، واستقبال تداعي الأفكار. إن هذا الأسلوب الذي يقع وسطاً بين المقالة والقصة يلون أكثر كتابات أدباء «البعثة» عند بدايتها، وقد يتخذ هذا صيغة اهتمام بأدب الرحلة، الذي يسجل في الوقت نفسه شغف الكويتيين باكتشاف ما حولهم وفرحهم بهذا الاكتشاف. إن محمد الفوزان كتب تحت العناوين: رحلة صيف إلى طهران - لبنان الجميل - على ضفاف بردي، على أن هذا التطواف لا يلبث أن يتوقف عند الكويت بدءاً من يناير ١٩٤٩ والأشهر التالية: الكويت بين جيلين (فكان الجيل الجديد يرحل لزيارة الجيل القديم وإعادة اكتشافه) - ليلة في الروستين (وهذه رحلة في المكان) - حديث غصن، ثم «عودة القفال»^(٩)، وهنا اكتملت مظنة التنبه إلى الخصوصية. وهذا المسار التطوري كثيراً ما نلاحظه فيما كتب صاحب الاسم الرمزي «المبعوث النائم»، فقد كان في «بعثة إلى أمريكا»، وقد كتب تحت هذا العنوان تسع حلقات، لينتهي مع انتهاء التيه في أمريكا إلى: «هذه هي الكويت»^(١٠). وهنا لنا ملاحظتان:

الأولى: أن هذا الشكل الوسط مارسه عدد غير قليل من كتاب «البعثة» منهم - غير القطامي والفوازن: أحمد العامر، ويوسف محمد الشايجي، ومن يوقع «ولد عريب»، وهو خالد خلف، ومن يوقع «ابن العاقل» وهو فهد الدويري (القاص المؤسس) ومن يوقع «أبو شلاخ» وهو أحمد المدواني (الشاعر). وإذا كان بعض من سبقت الإشارة إليهم قد انقطع عن الكتابة بعد توقف البعثة (١٩٥٤)، فإن بعضاً آخر اتجه إلى القصة ونمى موهبته في مجراها: بصفة خاصة فهد الدويري الذي نشهد لديه «صراعاً» في تشكيل القصة/ المقالة بعنوان «إنسانة بائسة»^(١١)، إذ يتقدمها عنوان: «قصة واستفتاء» ويعد أن يسرد القصة يستفتي القراء قصداً مباشرة فيقول في ختامها: «والآن هل لديك أيها القارئ الكريم ما تشير به إلى حل هذه المعضلة؟ وإنك لتعلم أن في القانون شيئاً (كذا) اسمه «بيت الطاعة»... إلخ. وقد يقارب صنوه في تأسيس فن القصة القصيرة الكويتية فاضل خلف، هذه الطريقة بوسيلة معاكسة هي الإغراق في الذاتية، حين يكتب خواطر رومانسية تحت عنوان «من

الأعماق»^(١٧)، وليس مصادفة أن هذين النموذجين للدوري وخلف نشرها في شهرين متعاقبين، من ذلك العام/ الحافة التي تضع تحديدا (مفترضاً) لبدء المرحلة التي نعتي بها.

الثانية: أن تنوع الجانب الموضوعي في مقالات البعثة في تلك الفترة مارس حدوثه على مستوى الكاتب نفسه، كما على مستوى جملة الكتاب، بحيث أسفر عن نوع من التكامل الذي يشف عن رغبة قوية في ملء المسافات الشاغرة. فعلى مستوى الشخص نفسه كان عبدالعزيز حسين يُحرر المقال الافتتاحي للمجلة، شهريا من دون انقطاع لعدة سنوات، وكان موضوعه الثابت تريوبا يتحرك في محاور تلتقي عند هذا الهدف الإصلاحي المنوط به، أما أعضاء البعثة من طلاب في المستوى الجامعي فكان منهم من يتصيد الموضوعات ليمنر قلمه، وكان منهم من اكتشف لنفسه مجال اهتمام محدداً، أو قريب من ذلك، من هذا الصنف الأخير معجب الدوسري (الفنان التشكيلي الذي توفي شاباً)^(١٨)، فقد كتب مقالات تحت هذه العناوين: نشأة فن الرسم وتطوره - الرسم الزخرفي - طباعة الزخرفة - الفنون وأثرها في المدينيات - الفن المصري القديم - الفن الأشوري والكلدي - الفن الإغريقي القديم - الفن الإسلامي. ومن الواضح في هذه المقالات الميل إلى التعليم، والتأثير المباشر بالنهج الدراسي (المقررات). في حين كان محمود توفيق، (أديب المسرح الذي توفي شاباً كذلك، وقد نشرت له وزارة الإعلام ثلاث مسرحيات لمولير تولى ترجمتها بقلمه)^(١٩)، يكتب عن الموسيقى: العرب والموسيقى، موسيقانا الكويتية، تاركا الكتابة عن المسرح لحمد الرجيب، الذي سيكون له شأن مؤثر حين يتولى وكالة وزارة الشؤون الاجتماعية^(٢٠)، أما على صفحات «البعثة» فقد كتب عن: المسرح وأثره في المجتمع - نشأة المسرح - حدث لي على المسرح، وكذلك يتجه عيسى الحمد إلى الكتابة عن الرياضة والكشافة، في حين يهتم عبدالعزيز الغريلي (سكرتير المعارف) بقضايا التعليم وتطوير أنظمتهم، وهكذا. وهنا مفارقة طريفة، هؤلاء الذين عرفوا طريق كتابة المقالة مبكراً، ما لبثوا أن توقفوا بمجرد شغلهم لمناصب إدارية تتصل بالنشاط الذي آزره بالقلم، فلا نجد لأحدهم ما يدل على رغبة في الحضور الاجتماعي عن طريق الكتابة إلا نادراً، حتى يوسف محمد الشايجي كاتب المقالة الأكثر شغفا بالفكر الاجتماعي والفلسفي، الذي أمطرننا مع ظهور البعثة، وحتى المرحلة التي نبدأ منها (١٩٥٠م) بموضوعات مثل: نداء الحرية - حرية الفكر - الأجانب في الكويت - مع الطبقة العاملة - الغرور - العدالة الاجتماعية. هذا الكاتب الواعد ما لبث أن خفت صوته،

كما خفت صوت أحمد العدوانى بعد: «مذكرات معتوه»، و«أبو شلاخ»، و«مذكرات خرافة»، مكتفياً بالشعر (وفيه الكفاية)، في حين استمر فاضل خلف يكتب قصصه ومقالاته، ويرسل قصيدة حيناً بعد حين. أما الكاتب الذي أفسح لمقالاته مكاناً على صفحات البعثة، ثم عاد كاتب مقالة بعد اختفاء (مقالتي) طلال، فهو الشاعر القومي عبدالله أحمد حسين (الرومي) الذي طافت بداياته بين موضوعات شتى، فيكتب عن: العبقري المعزل (صقر الشبيب) والأعياد المهمة، وهي مقالة مهمة تكشف عن جذور الحس القومي في وجدانه^(١٦) وضمن التهوض علاج الأدواء، ونريد صحافة وطنية، ومخلفات وثنية .. إلخ. وبعد أكثر من ثلاثين عاماً، سيتقاعد عبدالله حسين من عمله الدبلوماسي، ويحترف كتابة المقالة (من منظور قومي) حتى تطفئ مقالاته على قصائده التي لم يكن قد انقطع عن نشرها ولو على مسافات متباعدة.

هاتان ملاحظتان على جانب من الأهمية - فيما نحسب - حتى إن كنا نتناول مرحلة زمنية أسبق، لأن هذه المرحلة - أواخر الأربعينيات - وعبر هذه الدورية المتواضعة المظهر، مجلة البعثة، قد وجدت أساسها الحقيقي، ليس في تدريب ناشئة الكتاب على تحرير المقالات، واكتشاف مدى ما تتمتع له ساحتها من تنوع (موضوعي) وحسب، وإنما - أيضاً - في تدريب قارئ الصحيفة على قراءة الرأي في شكل مقالة، والتفاعل معه، وربما التعقيب عليه. وهذا ما درجت عليه صحافة الخمسينيات في الكويت، تلك التي أشرنا إليها في كتاب «صحافة الكويت»، مثل: «الفجر»^(١٧) و«الشعب»^(١٨)، وكان المحتوى فيهما قسمة متوازنة بين المقالة والخبر (والتحليل السياسي الذي يمزج بينهما)، أما مجلة الرائد^(١٩) ومجلة الإيمان^(٢٠) فكانتا على نهج «البعثة» في اهتمامهما بالمقالات المتنوعة الأغراض، ما بين عرض الكتب، إلى المقالة القصصية التي تطرح هماً بيئياً عادة، إلى الخواطر ووصف البلدان، ومن المتوقع أن تستجد قضايا واحتياجات بدافع التطور، وتقرب من هذا الجانب عبر تغليب أعداد «البعثة» ذلك العام/ الحد (١٩٥٠)، فنجد في عدد يناير ندوة انعقدت في منزل الأستاذ عبدالعزيز حسين (بالقاهرة) اقترح أن يكون موضوعها: «التثقيف خارج المدرسة»، وفي الحوار تطرق المتحدثون إلى أمور مختلفة تجتمع عند هدف التثقيف العام، مثل: ضرورة الاهتمام بالرياضة، وترشيد رقابة الأفلام بتخفيف تزميتها، واقتراح فتح المدارس لنشاط صيقي، وضرورة إنشاء «ناد معترم للطبقة المثقفة». ولعل هذه أول مرة يشار فيها إلى جماعة المثقفين بأنهم «طبقة»، ولعلها المرة الأولى أيضاً التي ينتبه فيها هؤلاء المثقفون

إلى تزمت الرقابة والأثر السلبي لهذا التزمت!! وفي عدد أبريل يكتب عبدالله أحمد حسين مقالته تحت عنوان: «شخص الصدف وشخص المحسوبة»، وهذا المصطلح (المحسوبة) يزدهر عادة مع تضخم الجهاز الوظيفي وبداية المزاحمة في الأنشطة، وفي الشهر التالي (مايو) تعلن مجلة البعثة عن مسابقة (تصفها بأنها أدبية) تشرف عليها المجلة وتمولها، أما موضوع المسابقة فهو: «كيف نهض بالطبقة العاملة في الكويت؟»، واللافت هنا ليس تعبير «الطبقة» في ذاته فقد سبق استعماله، ولكن الاهتمام بواقع العمال - وهم إلى ذلك الوقت عمال البحر غالباً - وكيف يواجهون التغير الاجتماعي وتراجع أو ضمور مهنتهم التقليدية. وفي عدد ديسمبر ١٩٥٠ - وهو الأخير فيما نعهد به - نجد موضعين عن «مشكلة الماء» تطرحهما مقالة سليمان خالد المطوع بهذا العنوان المباشر، ويصور يوسف النصف المشكلة ذاتها في مقال قصصي بعنوان «حلم»، فقد رأى الماء الصافي في البيوت، ولكنه يصحو من حلمه على نهيق حمار السقا!! وفي هذا العدد نفسه يبدو اهتمام بوسائل العرض الحديثة، فيكتب عبدالله السيد عبدالمحسن مقالا - هو الأول في مجاله - بعنوان: «الكويت والسينما»، أما يوسف محمد الشايجي فقد آثر الشكل الدرامي، فكتب تمثيلية من فصل واحد عن الزوجة الخائنة والسائق!!

ما الذي يوصلنا إليه هذا التقلب في صفحات تلك المجلة التي انطوت صفحاتها منذ نحو نصف قرن، ولم تتجاوز حياتها السنوات الثماني ؟ نستبعد أولاً العامل الزمني من حيث الامتداد، لأن التأثير لا يرتبط به ارتباطه بالكيفية وقدرة التفاعل مع المناخ العام، بل نستبعد - ثانياً - عاملاً سلبياً (آخر) هو أن هؤلاء الكتاب لم يستمروا كتاباً للمقالة في مراحل ما بعد البعثة، وذلك لأننا لم نعرض لخواص كتاباتهم من الناحية الفنية قدر اهتمامنا بالتحليل الموضوعي لها. وقبل أن نضع هذه القضية تحت الضوء نقول إن «مجلة البعثة» كانت بحق مدرسة الصحافة الكويتية، وأساس تكوينها، وأن عدداً - وإن يكن قليلاً - ممن لمعت أسماؤهم على صفحاتها لا يزال يكتب إلى اليوم، نذكر: محمد مساعد الصالح وهو أحد السابقين إلى المقالة القصيرة جداً في الكويت (العمود الصحافي) وعبدالمعز الصرعاوي (الوزير ثم السفير السابق) وغنيمة المرزوق رئيسة تحرير أول مجلة نسائية في الكويت، وصاحبة القلم النشط، وغيرهم.

في الكويت، إبان الخمسينيات، أصبح المجال شديد الحيوية، بفعل «الوثبة» أو «الطفرة» الاقتصادية الاجتماعية من جانب، وأصداء الانقلابات السياسية التي تتردد بين العواصم العربية، بصفة خاصة: القاهرة وبغداد ودمشق،

والجزائر ثم اليمن. لم يعد المجال الكويتي «يتقبل» كاتب المقالة فحسب، بقدر ما أصبح يطلبه ويلح في إيجاده، وخاصة في أعقاب إعلان استقلال الكويت (١٩٦١) والدستور، وإجراء الانتخابات التشريعية الأولى (مجلس الأمة: ١٩٦٢) وتعدد الصحف، وصدر قوانين جمعيات النفع العام التي أوجدت «كتلا» ثقافية ذات كيان ومصالح وأهداف، يتوصل إليها بالكتابة (في شكل مقال غالباً) كما في رابطة الأدباء، وجمعية الصحافيين، ورابطة الاجتماعيين، ويدعم هذا التوجه أن غالبية أعضاء هذه الجمعيات هم أنفسهم طلاب/ كتاب مجلة البعثة منذ زمن غير بعيد، وليس من الميسور في دراسة مختصرة أن نتعقب كتاباتهم، لأنها - في جملتها - اقتضت دائرة التخصص، كما تحول الكثير منهم إلى كتاب (عبدالله زكريا الأنصاري وعبدالمعز الصرعاوي وفاضل خلف فيما بعد) كما اندمج بعض آخر في الحياة السياسية العملية (جاسم القطامي ويوسف السيد هاشم الرفاعي وخالد خلف فيما بعد) أو الحياة المهنية (داود مساعد الصالح والدكتور عبدالرحمن العوضي وعيسى الحمد)، وليس هذا على سبيل الحصر أو مقارنته، فقد كان هذا زمن المقالة حقاً، حتى إن انشغل عنها ممارسوها السابقون على نحو ما أوضحنا، ولعل هذه العوامل (في جانبها الإيجابي والسلبي) هي التي دفعت إلى مكان الصدارة بكتاب أصبح فيما بعد أهم كتاب المقالة عبر الستينيات والسبعينيات، كما يمكن أن يعد الممثل الحقيقي لطبيعة هذه المرحلة: عبدالرزاق البصير.

٢ - البصير: الإصرار على الكتابة

عبدالرزاق إبراهيم عبدالله، الذي عرف باسم عبدالرزاق البصير (١٩٢٠ - ١٩٩٩) لم تكن بداياته تفتح الطريق إلى ما صار إليه، وهذا دليل على إرادته التي تتسم بالجرأة والإصرار من جانب، وحسن تقديره للأمور من جانب آخر، إذ كان الفقه الشيعي الذي تلقاه على يد الميرزا علي يؤهله للتحرك في إطار المذهب مأذونا شرعياً، وخطيباً في الحسينيات^(٢١)، ومنتشداً أيضاً، إذ كان قوي الصوت بدرجة واضحة، غير أنه ما لبث أن تمرد على هذا الإطار الذي يرشحه له كف بصره (مذ كان طفلاً في الرابعة) وجمال صوته، فبدأ يوسع من اطلاعه في اتجاه التراث الأدبي والبلاغي بصفة خاصة، وإن تكن مقالاته في هذين المجالين لا تدلان على معرفة منظمة، أما شهرته فقد جاءت من طريق آخر: لقد أقاد البصير من أمرين أحدهما إيجابي، إذ جعل من كتابته ونشاطه الشخصي العام تعبيراً عن موقف سياسي «قومي» بصفة محددة، وتويزي مستقبله بتجديدي تبها لذلك^(٢٢)، وقد ضمن له هذا التوجه أن يكون كاتباً كويتي (وليس طائفياً) يتحدث باسم أدباء الكويت ومفكرها في أي مكان

يذهب إليه من دون تحفظ. أما الأمر الآخر (السلبى) الذي أفاد منه البصير وتحول - بالنسبة إليه - إلى عامل إيجابي فيستند إلى ما نلاحظه من خلخلة في قوة التابع الثقافي طوال عقود من الزمن تقريبا في الستينيات والسبعينيات... ففي هذه الفترة حدثت تحولات طالت الرأي العام الكويتي، كما طالت العلاقة بين المثقف والسلطة، وجوانب أخرى موضوعية، وأهم ما يذكر هنا هزيمة ١٩٦٧ وما ترتب عليها من انتكاس للحركة القومية، وانصراف بعض دعائتها في الكويت عنها إلى الاتجاه اليساري من خلال تنظيمات فلسطينية، أو بعثية (عراقية أو سورية)، كما كان افتتاح جامعة الكويت عام ١٩٦٦ وتوجيه أهم العناصر النشطة ثقافيا للحصول على الدرجات العلمية من الخارج بمنزلة «سكوت» مرحلي لهذه العناصر، وهكذا، وبعد أن سلك فريق ثالث طريق الوظائف القريبة من أهل السياسة، فأصبح يؤثر إعادة الحسابات من موقعه الجديد، لم يكن في الساحة - تقريبا - غير عبدالرزاق البصير الذي راح يemper المجلات العطشى إلى أقلام كويتية بمقالاته في كافة شؤون الحياة والثقافة، والسياسة والحضارة، والتاريخ والأدب، وقضايا النقد والبلاغة والكتب والأخلاق والرقابة، والجهاز الوظيفي ... إلى آخر ما يمكن التوقع له، حتى ليتمكن القول بأنه ما من موضوع أثارته صحافة تلك الفترة - على طولها - إلا وكان للبصير «مقالة» فيه!

وفيما يتعلق بموضوعنا نرى أن عبدالرزاق البصير أقرب كتاب جيله تحقيقا لمطالب فن المقالة، في معناها الماثور من حيث هي نوع من الاسترسال الشخصي والإفشاء الإنساني القريب من لغة الحديث العادي، ولكن بطريقة مبتكرة، تجمل من المؤلف شيئا مثيرا من خلال إثارة الدهشة والجدة في هذا الشيء. إن هذا ما حققه البصير في مقالاته، أو في أكثرها، مما يعتد به منها، حتى حين يضع لمقالاته عنوانا جادا أو متجهما أو علميا، فإنه لا يلبث أن تجتذبه طريقتة الأثيرة، فيستخرج هو، أو يستدرج قارئه إلى أمور أخرى تتوارد بنوع من التداعي أو التوليد الخاص، وهذه الأمور ترفضها صرامة المنهج، ويأباها العنوان المحدد، ولكنها - في الوقت نفسه - هي التي تعطي كتابة البصير حيويتها، وقدرتها على الإثارة، وتؤكد حضوره الخاص في الموضوع - أي موضوع - ومن ثم يستحق عن جدارة صفة «كاتب المقالة»!

سنقدم نموذجا واحدا عبر وسيط (قارئ خاص) يعرض فقرات من إحدى مقالات البصير، وهي بعنوان: «العرب يعرفون ماذا يريدون». أما القارئ الخاص (الناقد) فهو الدكتور عبدالله القثم الذي أعد مؤلفا مترامي الصفحات (٢٧٨) عن المقالة عند البصير - والذي يقول:

«كتب (البصير) مقدمة منطقية فكرية للموضوع قال فيها: طالما سمعنا من يقول: إن العرب لا يعرفون ما يريدون، وإن هذا هو السبب فيما يمانونه من ضعف وتشتت، وقد أشاعوا هذه الفكرة في معظم وسائل الإعلام حتى كادت تصبح من المسلمات، وفي اعتقادي أن هذا القول أبعد ما يكون عن الصواب، بل إنني ذهبت إلى أبعد من ذلك، فأرى أن هذا القول إذا صدر عن مشبه لا يضر إخلاصاً لهذه الأمة، فإن قصده لا بد من أن يكون مضاعفة تشويه الصورة عن ضياع هذه الأمة، ليعمق من الإحباط في نفوس أبنائها، أما إذا كانت إشاعة تلك الفكرة صادرة عن فرد أو جماعات لا يشك في إخلاصهم، فإن ذلك يعود إلى أن موج الظلام المتلاطم قد ثقل على نفوسهم حتى صاروا يصدقون كل ما يشاع عن هذه الأمة، من دون تعمق في التفكير أو تحليل ما يسمعون من أوصاف غير صحيحة تطلق على هذه الأمة، وإلا فإن أقل تأمل في آثار المفكرين السياسيين العرب، بل حتى إن المتأمل في آراء عامة الناس من هذه الأمة يتضح له بأن العرب يعرفون ما يريدون كل المعرفة، فهم مجمعون على أن العدالة الاجتماعية والحرية والوحدة، هي الوسائل الحقيقية التي تمكنا من استرداد حقوقنا ومكانتنا بين الأمم».

انتهى الاقتباس الأول من مقالة البصير، ليستأنف القارئ الخاص تعقب الانتقالات الجزئية في إطار الفكرة الكلية، وهي أن العرب يعرفون ما يريدون، فيقول: «وبعد هذه المقدمة يتناول الأستاذ البصير الموضوع، فينقل كلمة الشيخ محمد عبده (لا يصلح لهذه الأمة غير مستبد عادل)، على الرغم من تقدير البصير للشيخ محمد عبده، إلا أنه ينتقد هذه الكلمة فيقول: «تلك الفقرة تحمل تناقضاً لا يخفى على كل أديب، فإن الاستبداد والعدالة صفتان متناقضتان لا يمكن أن تجتمعا في شخص واحد. ثم يعرض في تفسير نقده، ويخرج باستنتاج مفاده أن نظرية المستبد العادل خيالية، لا يمكن تحقيقها في الواقع، ثم ينقل شعر نزار قباني في الموضوع:

من أين يأتي الشعر حين نهـارنا

قمع، وحين مـسـاؤنا إرهاب

سرقوا أصابعنا وعطر جـروحنا

فبأي شيء يكتب الكتاب

والحكم شـرطي يـسـير ورانا

سرا فنكهة خبـزنا استـجواب

الشعر رغم سـياطهم وسـجونهم

ملك، وهم في بابـه حـجاب

من أين أدخل في القصيدة يا ترى

وحدائق الشعر الجميل خراب؟

ويمضي الدكتور القتم في عرضه الحي لمواطن إعجابه في مقالة البصير

بعنوان: «العرب يعرفون ماذا يريدون»، فيقول:

«وبعد ذلك يحن إلى الديمقراطية والحرية التي يعتبرها الشمس التي تنير الكون وتبديد الظلام، ويقول كلمة تعتبر حكمة يتلفظ بها البصير: «الامة التي لا تنتفع بالحرية هي امة لا تمتلك عقلا». وهكذا عقل البصير يقوده إلى الديمقراطية والحرية: «فالمجالس الديمقراطية الحقيقية هي الدروع الواقية من مداخل الأعداء وحملاتهم، وهي الشمس التي تبديد هذا الظلام المتراكم في سماء هذه الامة. وإن المرء ليسأل بألم شديد أولئك الذين يقولون إن الامة العربية لم تبلغ مرحلة تنتفع بها الديمقراطية، أليس معنى هذا القول تحقيرا واضحا لهذه الامة، لأن الامة التي لا تنتفع بالحرية هي امة لا تملك عقلا يعرف النافع من الضار، فما من امة تقدمت في هذه

الدنيا إلا إذا كان نظامها مرتكزا على احترام الإنسان الذي يتمثل بالتعبير عما يجول في نفسه من آراء وأفكار، ويجعل سلطان القانون فوق كل سلطان، ولعل أقرب دليل وأقواء على أن النظام الديمقراطي الصحيح هو المنقذ الوحيد من القهر والظلم... إلخ»^(٣).

ونود أن نوضح هنا سبب الإيثار بأن نعرض لهذه المقالة بطريق الوسيط، إذ إنه في تسليط الضوء على أفكار وسياقات بعينها سيدل على نقاط القوة المدعمة لسلطة فن المقالة حتى إن لم يسمها بذلك، مفضلا صيفا مطلقة من مثل الحنين إلى الحرية، والتلفظ بالحكمة، ومن ناحية أخرى، فإن هذه المقالة المنتقاة بمهارة تصلح لأن تكون دليلا إلى خصائص أسلوبية وفكرية شائعة في كتابات البصير.

إذا طرحنا عنوان المقالة للتحليل المنهجي (الفكري): وقابلنا عنوانها «العرب يعرفون ماذا يريدون» مع محتوى المقالة الذي ينبغي أن يقدم البرهان على هذه المعرفة، ويرتب خطواته تصاعديا بحيث ينتهي إلى إلزام الخصم (المنكر) بالدعوى التي يحددها العنوان، نجد أن البرهان يستدعي نسقا آخر لم يتطرق إليه الكاتب، فما قدمه دليلا على أن العرب يعرفون ما يريدون لا يراد به هذا الضرب من المعرفة الفطرية، الذي يقره ويسعى إليه كل البشر من ساكني ناطحات السحاب إلى ساكني الأحراش والغابات، وقد قدم الدليل على هذا النزوع العام حين قرر أن المفكرين السياسيين يلتقون مع عامة الناس في أن ما يريده الجميع: العدالة والحرية والوحدة، إن القصد

من طرح القضية، وتحويلها إلى اتهام بالعجز، لا يتصل بالهدف، بل بوسائل تحقيقه، وبغياب الإرادة الفاعلة التي توصل إليه. فحين يقال إن العرب لا يعرفون ما يريدون، لا يعني هذا أنهم مثل الطفل الذي يتردد بين اختيارات، وأننا إذا نفينا عنهم هذا أثبتنا أنهم يعرفون ما يريدون، لأنه يعني أن العرب لا يملكون مشروعاً قومياً (وهذا صحيح مع الأسف والاعتذار لحماسة الأستاذ البصير ..)، ولا تصوراً هادياً يقود خطاهم إلى تحقيق صورة يطمحون إليها ويعملون من أجلها وفق تراتب محدد، وهكذا يتبين لنا أن قضية «المستبد العادل» لا تنتمي إلى هذا الموضوع، إلا أن يكون هذا المستبد العادل (على سبيل الافتراض) يملك رؤية قومية ناضجة، ويسوق الناس إلى تحقيقها، فها هنا يمكن أن نزعّم له أنه يحقق الغاية النبيلة بوسائل ظالمة، ولكن الأمر - كما رأى البصير - مبني على تناقض غير ممكن القبول، لأن الاستبداد في ذاته ظلم، ثم تحدث - في سياق المقالة - نقلة أخرى، وهي استدعاء هذه الأبيات من شعر نزار، التي لا تدل على أن العرب يعرفون ما يريدون، وإنما هي استطراد يتصل بالقوة الفاشمة حين تكون سند السلطة في إدارة البلاد، وهذا أمر آخر.

خلاصة ما نريد من هذا المرض أن التكوين الفكري للمقالة عند البصير لا ينهض على تحلي عقلي منهجي قدر ما يتشكل بقوة التداعي وحضور المخترن من الأفكار والشعارات والمحفوظات الماثورة والنوادر لأدنى ملابسة كما يقال، ولكنه بأسلوبه الانسيابي الهادئ يعرف كيف يدور حولها، وينظمها في سلك واحد مقبول، بل مرغوب، وهذه أهم صفات المقالة الجيدة، بل شرط فنية المقالة منذ مولد المصطلح، وقبل أن يتسع ليشمل «علوماً» مختلفة تساق في مساحة محدودة. أما خصائص أسلوب البصير، كما تبرزها الفقرات - وهي صالحة لأداء هذه المهمة - فإنها محددة بترديد مفردات وصيغ بعينها واسعة الانتشار في مقالاته، فهو لا يشير إلى العرب إلا بأنهم «هذه الأمة»، وقد تكررت هذه الصيغة ست مرات في هذه الفقرات الموجزة المقطعة من السياق، مؤثراً الإشارة المحددة الدالة على القرب الشديد (هذه) على وصف «الأمة العربية» فضلاً على اللجوء إلى الضمير، وهو المقبول في اللغة المحايدة، غير أن العدول عن الضمير إلى الظاهر له دلالة النفسية وقيمه الجمالية.

كما نجد هذا التحديد الزائد على حاجة المعنى: «فما من أمة تقدمت في هذه الدنيا»، فالشرط المحدد للتقدم بأنه «في هذه الدنيا» من مألوف لفة البصير، ومثله اختناج العبارة بقوله: «وفي اعتقادي» وليس في الأمر ما يمس

الاعتقاد أو العقيدة، وإنما هو رأي يقبل المناقشة، وكذلك العبارة الوصفية «أبعد ما يكون عن الصواب» التي ترد جاهزة في موقع يريد وصفه بأنه لا يصدر عن حقيقة متفق عليها (وليس تماماً أنه أبعد ما يكون عن الصواب)، ومثل هذا في الاتجاه العكسي: «إن العرب يعرفون ما يريدون كل المعرفة»^(٣٤) «قلو أن العرب (بعمامة) يعرفون ما يريدون لكفاه هذا وأبلغه حاجته وأعانه في تقديم الدليل»، ولكن إيقاع اللغة، وإغراء الإطناب يأييان عليه إلا أن تكون هذه المعرفة وافية وصافية!! أما طرح النقاط الخلافية هي صيغة سؤال أو تساؤل: «وإن المرء ليسأل بألم شديد أولئك...» فإنه من خصائص أسلوبه الذي يميل إلى الرفق بالمخالف، ومن ثم فإنه يوسع له ثغرة عله يلوذ بها متراجعا عن دعواء. وفي الاقتباس السابق يقول - على سبيل المثال: «أما إذا كانت إشاعة تلك الفكرة صادرة عن فرد أو جماعات لا يشك في إخلاصهم»، فما وصفه بأنه أبعد ما يكون عن الصواب، هو نفسه يمكن أن يكون مبعثه فردا أو جماعات لا يشك في إخلاصها وبهذه الروح الودودة يحدد المخاطب العام أو قارئ مقالته بأنه أديب، وأنه خبير بأسرار التراكيب أيضا: «تلك الفترة تحمل تناقضا لا يخفي على كل أديب».

إن البصير الذي نشرت له خمسة كتب^(٣٥) لم يؤلف كتابا بالحد المنهجي، فجميعها تقوم مادتها على بحوث ومقالات مجموعة تحت عنوان عام، ولهذا فإن مقالات البصير، عددا وتنوعا موضوعيا، تضعه في مقدمة كتاب المقالة في الكويت، وقد أخلص لهذا الفن فلم يناقشه أحد في الكتابة أو الإذاعة على سبيل المثال. وفي أعوامه الأخيرة (عبر التسمينيات) تصاعدت رغبته في المقالة بشكل ملحوظ، وكان هذا على حساب جودة الأسلوب والامتداد، ولكنه لم يكن خروجاً عن الطريقة، هذه بعض العناوين التي تدل على التنوع الموضوعي:

- النظام القبلي يتعارض مع النظام الديمقراطي ومنطق الزمن - القبس

١٩٩٧/٨/٢٦.

- مهمة النواب الحقيقية في المجلس - القبس ١٩٩٧/١١/٨.

- من المسؤول عن مأساة الأمة العربية؟ - القبس ١٩٩٨/٢/١٠.

- الكويت والضائقة الاقتصادية - القبس ١٩٩٨/٥/١٦.

- الكويت ومعضلة فلسطين - القبس ١٩٩٨/٥/١٩.

- حول رقابة الكتب - القبس ١٩٩٨/٦/٢٢.

وهذه موضوعات جادة وتحتمل أن تُفرد لها دراسات وكتب، ولكن طريقة البصير التي تطرح الفكرة العامة، وتستدعي لها تمثيلاً أو أمثالا

قريبة، تنتهي إلى الإفضاء بتبسيعة، تجعل هذا ممكنا في ثلاث ورقات، ولا شك في أن هذا يحتاج إلى مهارة من نوع خاص لا يستطيعها كثير من كتاب المقالة. إن العنوان الأخير «حول رقابة الكتب» لا يزيد حجما على صفتين، ومع هذا فقد أبرز فكرته الأساسية بعبارة محددة، إذ يرى أنها مشكلة عربية عامة شغلت «الأدباء»، وأن المنع ليس علاجاً لأنه يتحول إلى دعاية للممنوع، ولهذا ينبغي أن نضيق من اللجوء إليه، وأن يكون المنع فيما هو واضح الانحراف، ومن المهم ترشيد الرقابة، وأن يحتكم الرقيب إلى القانون وليس إلى رأيه الشخصي. ثم يختتم مقالته القصيرة بأن يقدم مثلين من التاريخ البعيد ثم القريب ليؤكد لنا أن مناقشة المزايم أجدى من منعها رقائياً، فيشير إلى حديث الإفك ومناقشة الدكتور هيكل له (في كتاب: حياة محمد) وأكاذيب ومزاعم حاكم العراق، وهل نجحها أم ننشرها ونرد عليها؟ بهذا التبسيط (غير المخل وغير المسطح) الذي يناسب قارئ الصحيفة اليومية يقتحم قلم البصير مثل هذه الموضوعات التي نعرف سلفاً أنها ليست مادة إخبارية، ولا تجاري الصحيفة الخبرية. على أن البصير الذي استعان دائماً - في نشر مقالاته - بمجلات ذات رصانة أدبية، مثل «البيان» و«العربي» نجده قد عوّد قلمه على صحيفة يومية يمسه نازعها من الميل إلى الإثارة والحدة أحياناً، كما نجد في هذه العناوين:

- تغيير أخلاق الكويتيين - القبس ١٢/٧/١٩٩٧.

- خرجنا من نير الاحتلال فوقعنا في القردية والأنانية - القبس

١٩٩٧/٨/٣٠.

- الشريف الرضي... ومجلس الأمة - القبس - ١٦/١٢/١٩٩٧.

- من قال إن الصمت من ذهب؟ - القبس - ٢٧/٦/١٩٩٨.

وإذا كانت الإثارة في العنوانين الأول والثاني تأتي عن طريق «الصدمة» بمفاجأة القارئ بما لا يجب أن يعرفه عن نفسه، فإن العنوان الثالث يستمد إثارته من طرافة التركيب، أو العلاقة البعيدة جداً بين طرفيه: الشريف الرضي ومجلس الأمة. إن هذا «اللعب» باللغة يعني تماماً، لأنه «عرق الذهب» في كتابة المقالة، بل إن المقالة، من دون هذه المقدرة الخاصة، لن تكون - في أكثر الأحوال - متجاوزة اللغة التفعية وما تسوق من معلومات وفوائد، تسليها ما تدعيه أو تتمسح فيه، وهو كونها مقالة لا وسنكتفي من مقالة البصير هذه (الشريف الرضي ومجلس الأمة) بنصفها، على قصرها، ولتكن نموذجاً لمقالته الصحافية المتأخرة

«النظام الديموقراطي من أفضل أنظمة الحكم وأعذبها، ورغم إيجابياته الكثيرة، إلا أن من سلبياته أنه يأتي أحيانا إلى مجلس الأمة بممثلين للشعب غير مؤهلين لهذه المهمة، ولا يعملون لمصلحة من يمثلون».

«وهب الله محمد بن أبي أحمد الحسين المعروف بالشريف الرضي قوة في الشعر لا تكاد توجد إلا عند القليل من الأدباء، وبذلك اشتهرت قصائده على ألسنة الأدباء والمتأديين، ويطول بي الحديث لو أردت أن أتحدث عن إعجاب النقاد بشعره ونشاطه، فقد أجمعوا على أن الشريف الرضي من أعظم الشعراء في كل مجالات الشعر، ولعل قصيدته التي يخاطب بها ظبيته من أشهر الشعر، وهذه القصيدة من لواحق حجازياته، وإن أسطع دليل على قوته الشعرية ديوانه الكبير الذي يقع في جزأين، علما بأن له نشاطا علميا أدبيا في مؤلفاته القيمة التي بلغت خمسة عشر كتابا، لم يسلم لنا من نوائب الدهر منها إلا بعضها، ككتاب: «المجازات النبوية» و«حقائق التأويل وتلخيص البيان عن معجزات القرآن» و«نهج البلاغة» وكتب أخرى أدبية ذكرها مؤرخوه.

«والذي يهمني الآن أن نتحدث عن قصيدته التي أشرنا إليها في أول هذه الكلمة، وهي قصيدة كل أبياتها من الشعر المختار، ولقد رأيت فيها رمزا من رموز النظام الديموقراطي الذي يقال عنه إنه نظام سيئ، ولكنه أحسن الأنظمة السياسية، يقول الشريف رحمه الله:

ياظبية البان ترعى في خـمـالـه

ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

الماء عندك مـبـيـنـول لشـاربه

وليس يرويك إلا مـدـمـمي البـاكـي

سـمـهم أصـاب ورا مـيـه بذـي سلم

من العـراق ثـقـد أبـعـدت مـرـمـاك

وعـد لعـيـنـيك عـنـدي ما وفـيـت به

ياقـرب مـاكـنـبت مـيـني صـيـناك

انـت النـمـيـم ثـقـلـبي والعـنـذاب ته

فـمـا أمـرك في قـلـبي وأحـلاك

«وينطبق ما جاء في هذا البيت من الوصف على النظام الديموقراطي، فهذا النظام طو عذب، يمكن الناس من التعبير عما تكنه نفوسهم من آراء وأفكار، فأنت حين تقف على ما يقوله النواب في المجلس ترى مختلف الآراء والأفكار، ويقال مثل ذلك حين تقرأ ما تنشره الصحف في البلاد التي تمتد في حكمها على هذا النظام، مما يجعلك قادرا على أن تعرف صورة مايفكر

فيه الناس، بخلاف البلاد التي تعتمد على النظام الواحد المهيمن على جميع وسائل الإعلام، إنك لا ترى إلا صحيفة واحدة وإن تعددت الصحف، ولا ترى إلا رأياً واحداً وإن تعددت مصادره».

هذا هو النصف الأول من المقالة. وسيكون النصف الآخر خاصاً بسلوكيات بعض أعضاء مجلس الأمة، ترتيباً على المستوى الثقافي والميل الحزبي أو الاجتماعي... إلخ، وهو المقصود من طرح الموضوع أصلاً، ولكن كيف توصل، أو توصل إلى، هذا الطرح الحاد/ الجاد الذي لا يقبل المواربة، وليس من سبيل إلا بالتعبير الصريح المباشر؟ لقد حدد مقولته في عبارة افتتاحية صريحة مركزة حادة، لا تقبل أكثر من معنى: الديمقراطية نظام متميز، ولكنها تأتي بنواب غير مؤهلين للنياحة، ولا يعملون لمصلحة من أنابوهم عنهم! هذه «خلاصة» كان موقعها آخر المقالة، إذ تذكر نتيجة لما يعرض من حالات وما يستخرج من دلائل، ولكن عامل الإثارة ورغبة الصدمة انتقلاً بالعبارة المستخلصة من نهاية المقالة أو ختامها إلى البداية والمفتتح. إن البصير - بحسه الدقيق - يعرف هذا جيداً، ولذلك يضع علامة فاصلة، ثم يستأنف الكتابة بلفة من يبدأ وليس بلفة من يستمر، حين يُعرّف بالشريف الرضي وراي التقاد في شعره، كما يذكر أهم مؤلفاته، ليصل إلى قصيدته، الشهيرة التي اقتبس بعض أبياتها. إن «النقد الأدبي» واضح في تشكيل مادة المقالة، لأن الاستشهاد الذي تستدعيه حالة النواب أو المجلس ينحصر في معنى البيت الأخير:

أنت النعيم قلبي والعذاب له

فمما أمرك في قلبي وأحلاك

والمعنى المقابل: إن الديمقراطية نظام جيد ولكنها تؤدي أحياناً إلى سلبيات، علينا أن نعرف كيف نتجنبها. ولكنه يدور حول هذا المعنى بمعلومات أدبية، وتاريخية، لا يحتاج إليها إدراك المعنى أو المغزى الذي يقصد إليه، وهذا الدوران يتحول - أو يكاد - إلى هدف خاص يوازي الهدف العام، بل إن هذا الهدف (الأدبي) الخاص هو الذي سيبقى في الذاكرة، بتفاصيله عن الشاعر، وكتبه المحفوظة والمفقودة، وأبياته الشفيفة الرقيقة، وفي حين لن يبقى من قضية الديمقراطية غير الإشارة إلى أن بعض النواب في مجلس الأمة ليسوا في مستوى النياحة عن الشعب، أي المعنى المجرد، فإن ما يبقى من حديث عن الشريف الرضي لن يكون إلا هذه التفاصيل ذاتها، لأنها تداخلت بطريقة التأليف الأدبي. وهذا فرق ما بين اللغة الأدبية واللغة النفعية، وقد تمازجت اللغتان، بما يجعل من هذه المقالة القصيرة عملاً مقروءاً وممتعاً. أما الديمقراطية فقد كانت «المحور» الذي تدور حوله

مقالات البصير من بداياتها إلى نهاياتها، لا ينافسها غير الإيمان بالمعروية، وحلمه بالعدل الاجتماعي.

٣ - الرميحي ... ضرورة القراءة

طوال ثمانية عشر عاما (١٩٨٢ - ١٩٩٩) كان الدكتور محمد الرميحي مدعوا - كل شهر - إلى كتابة المقال الافتتاحي لمجلة العربي واسعة الانتشار، وهي (إجبارية) يعرف وزنها من عانها، ومن المؤكد أن الكتابة بهذه الطريقة لم تكن هدفا مرصودا للباحث الذي أثر السفر في بعثة للحصول على درجة الدكتوراه في علم الاجتماع، إذ يظل «الكتاب» - وليس المقالة - هو الصورة المفضلة لتأكيد القيمة العلمية، غير أن العامل المشترك أو العرق الخفي بين الاجتماعي وكاتب المقالة أنهما بالطبيعة ينزعان إلى العمل بين الجماهير، ويجدان مادتهما الأغنى في مراقبة التغير من حولهما ومحاولة تفسيره (ليس مصادفة أن تأخذ هذه الكلمة موقعا واضحا في عناوين كتب الدكتور الرميحي^(٣٦)، وقد التقى النازمان في تأسيسه - أعقاب عودته من البعثة (١٩٧٣) - مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية (الفصلية التي توسعت إلى مركز للدراسات أيضا)، ومن المتوقع أن يكون المقال الافتتاحي للمجلة الفصلية بقلم الرميحي رئيس التحرير، أي أن علاقته بكتابة المقالة تسبق رئاسة تحريره لمجلة العربي، ومن الطبيعي أن تستمر بعدها^(٣٧) وأن تتسع أيضا، غير أننا نخصص هذه الفقرة لمجموعة محددة من افتتاحيات «العربي»، انتقاها موزعة على ثلاثة محاور، في ثلاثة كتب:

- ١ - العرب في عالم متغير (٢١ مقالة). ٢ - إزالة الحواجز (٢٢ مقالة).
- ٣ - هموم البيت العربي (٢٤ مقالة)^(٣٨). فبين أيدينا سبع وتسعون مقالة، نشرت عبر عشرة أعوام، تحت عنوان ثابت: «حديث الشهر»، فهذا نازع فن المقالة الأصيل يملن وجوده في العنوان، ولم يكن من طابع «الحديث» بد، لأن المجلة رسالة موجهة إلى «كل القراء»، ولأن هذه المجلة - تحديدا - تضابط ما لا خلاف عليه بين الأقطار العربية، ومن ثم فإن هذا يتطلب من كاتب المقالة «الثقافية» الكثير من الحرص، على أن هذا الاعتبار (السياسي، الفني) قد يصادم - ولو في بعض الأحيان - ثوابت قديمة لدى الكاتب، يرجع بعضها إلى أصول علم الاجتماع ونظرياته الصارمة (الجريئة) وبعضها إلى نزعة الكاتب الشخصية، القومية المستقبلية. إن عناوين المحاور التي تصدرت أغلفة الكتب الثلاثة توضح التوجه الفكري/ السياسي الذي تستهدف هذه الأحاديث الكشف عنه أو الدعوة إليه. وهدف هذه القراءة النقدية يختلف عن ذلك، إذ

يتجه إلى نسيج المقالة عند محمد الرميحي، وما أصبحت به تكويناً فنياً متميزاً بسمات خاصة، قمع التفوق الكمي الذي يعطيه مكان الصدارة بين كتاب جيله من حملة الألقاب العلمية، يأتي التفوق النوعي الذي تؤكد معاودة القراءة لهذه المقالات، حيث تتأصل الطريقة وتستقر جماليات التكوين عبر الممارسة^(٢٩).

لعل اللغة - ماثلة في مفرداتها وتراكيبها - أول ما يستحق العناية، لأنها مركز شخصية المقالة/ الكاتب الفنية. وفي «حديث الشهر» المقروء ما بين طنجة واليمن، وفي المهاجر أيضاً، لا مكان للعامية إلا أن تكون «مداعبة» عابرة مستوعبة (مفهومة) لدى جميع القراء، مثل: عقدة الخواجة^(٣٠)، طوابير (الكتاب ٤٢/٢) (*) المفاصلة معهم (١٠٥/٢) طاولة المناقشات (٦/٣) مراهنة (١/١)، ٢٠٠/٤٠، ٢٤٠/١، ١٠٣/٣ - والرهان عربية فصيحة، ولكن التحريف يلحقها في الدلالة - مرقد عنزة (٢٧٥) فهلوة (٢٤٢/٢) درشة (٩٠/٣)، ولعل هذه المفردات التي ذكرنا على سبيل الحصر وليس التمثيل، ومن ثم فهي نادرة الوجود، وقد يقاربها ميل المؤانسة، ففي مقالة عن «المغرب» يؤثر اللفظ المستعمل هناك حين يقول «في الصيف الفارط» (٧/٢) والندوة الفارطة (٣٠/١)، لكنه يؤثر الشائع المشترك مثل: عقد السبعينيات المنصرم (٥/٣) ونوفمبر الفائت (١٦/٢)، ويحق لنا أن نلاحظ أنه لم يستخدم «الماضي» في هذا السياق.

وقد استخدم الدكتور الرميحي صيغاً عربية (تراثية) ثابتة كما وردت، أو بعد تعديل بسيط مناسب، يؤكد بها «كلاسيكية» المدلول عبر استدعاء هذا الدال من المخزون اللغوي العام والمشارك التاريخي، وسنرى أنه يعادل هذا النزوع بالفاظ مترجمة أو مولدة واضحة الانتماء إلى لغات أجنبية، حين تستدعي ضرورة الموضوع، وتحقيق غايته الهادفة دوماً إلى التحديث وإلى المستقبل، فمن تضمين العبارات التراثية: «بيت القصيد» وهي واسعة الانتشار في المقالات على اختلاف موضوعاتها، وهذا ناتج من بنية المقالة، وتركيبها وترتيب أفكارها الجزئية، بحيث تنتهي إلى «خلاصة» أو «غاية» عبر عنها القديماً بيت القصيد^(٣١)، فيقول الرميحي: وبيت القصيد هنا (٤٢/١)، بل يكمل العبارة التراثية بمتعلقها: وهي بيت القصيد في الاستشهاد (١٠٥/١)، ٢٨٩، ١٥٣، ١٢٩، ١١٥، ٦٧/٣) و (٢٦٦، ١٢٤، ٩٩، ٨٥، ٧١/٢) و (١٠٦، ٢٩٥، ٣١٨، ٢٤١). وإذا لم تكن عبارة أخرى تحمل من مقريات الاستدعاء

(٢٩) تقادياً للإسراف في الإحالة إلى الهوامش سنضع عقب كل اقتباس رقم الجزء أو الكتاب من الكتب الثلاثة المذكورة يالیه رقم الصفحة.

ما تحمله «بيت القصيد»، فإنها لم تبلغ درجتها في الحضور، وليس القصد أن نقدم إحصاء بتواتر الاستخدام بقدر ما نرعى هذه الظاهرة الأسلوبية المتميزة، التي تلجأ إلى دق أوتاد هي الفاظ وتراكيب ذات عمق تاريخي متأصل في استخدام اللسان العربي لتأكيد المنحى، وتعريب الرسالة، وأنس المتلقي بتحريك مكنونه، وهذه بعض التعبيرات:

من مقالات الجزء الأول:

غبيض من فيض (ص ١٣٨ ، ١٥٢)، ليس بعزيز علينا (ص ١٤١)، من نافلة القول (ص ١٧٧)، تمر عليه مرور الكرام (١٧٨)، خبت جذوة العلم (ص ١٨١) قاب قوسين أو أدنى (١٩٢)، ثني الذراع، لي الذراع (ص ٢٢٩)، بقضها وقضيضها (ص ٢٥٢).

إن الكاتب يدرك جيدا أنه يجلب عبارة ذات دلالة زمنية، عبارة تنتمي إلى الماضي، ولكنه يدفع بها في سياق أسلوبه الحديث تماما، ليجذر الفكرة، ويصل ما بين الماضي والحاضر، ويحيي في ضمير القارئ حس الانتماء. لنا أن نلاحظ - بالنسبة إلى العبارة الأخيرة - أنها ثرد بهذا التركيب: «تدريس الخدمة الاجتماعية بقضها وقضيضها كما يقال» فهذا التقيد الأخير - كما يقال - حاسم في الدلالة على وعي الكاتب برحلة معجمه اللغوي إلى أولئك السابقين الذين قالوا عبارة القز والقضيض. وهذا الرحيل اللغوي مقصود إليه، ليعادل هذا الاصطلاح الجديد المائل في: الخدمة الاجتماعية.

من مقالات الجزء الثاني:

نصيب الأسد (ص ٨٤)، يشار إليه بالبنان (ص ٣١٨)، عقر دار تلك الدول (ص ٣٠٠)، أرغى وأزبد (ص ٢٧٠)، العجب العجاب (ص ٣٦)، يضرب عرض الحائط (ص ١٣٠)، الويل والشبور وعظائم الأمور (ص ١٤٥)، مشكلات دونها زحزحة الجبال (ص ١٥١)، انقلب السحر على الساحر (ص ١٦٧)، بنات أفكار (١٩٠).

من مقالات الجزء الثالث:

من نافلة القول (ص ١٢٣ ، ١٢٧)، انقلبت الآية (ص ٢٧)، تحول الماء الأجاج إلى ماء عذب (ص ٥٠)، رآب الصدع (ص ٩٤ ، ٩٧)، أم أعينهن (ص ٩٧) سدة الرئاسة (ص ١٢٠)، على قلب رجل واحد (ص ١٢٧) إن الشاة المذبوحة لا تخشى السليخ (٢٠٤)، المعركة الدبلوماسية ستكون حامية الوطيس (ص ٢٢٨)، غبيض من فيض (ص ٢٥٨ ، ٣١٥) العقبات الكأداء (ص

٢٦٠)، الصعوبات الكأداء (ص ٢٧٩)، اليوم خمر وغدا أمر (ص ٢٦٠)، الحرب الضروس (ص ٢٢٤).

هناك مستوى لا يصح أن نهمله، يتجاوز النسق اللغوي وسيكولوجية الاستخدام في تهيئة المتلقي لتقبل الرسالة إلى النسق المعرفي (المتنوع) وسيكولوجية الاستدعاء عند الكاتب نفسه، وهنا سنجد هذه التعبيرات التراثية المشار إليها تترد إلى مرجعيات واسعة جداً، ما بين الشعر، والسير، والقرآن، والأمثال، بل قد تتداخل المرجعيات لتعيد تشكيل العبارة وتلوينها بحيث تومض في اتجاه التراث اللغوي، كما تومض في اتجاه الحاضر المؤلف، كما في قوله: «لقد أصبح التكالب على جلب الإعلانات هو الحليب والتمر لرئيس التحرير (٢/٢١)»، فالتكالب لفظ قديم ورد في الأحاديث النبوية، «كما تتكالب الأكلة على قصعتها» و «جلب» بمعنى إحضار - على فصاحتها - متداولة في الاستعمال الخليجي، سواء في لغة التأليف أو لغة الحديث، وكذلك هذا التشبيه البليغ الذي جعل من الإعلانات حليباً وتمرّاً، طعاماً غنياً شهياً، هو من طبيعة الحياة الصحراوية، ولو أنه العسل واللبن، اختلفت المرجعية، واختلفت الدلالة في الأصل المستوحى.

من المهم أن نلقي الضوء - أو بعض الضوء - على المستوى الآخر من اللفاظ اللغة وتراكيبها، وهو المستوى الذي ينتمي إلى عصر الكاتب وثقافته، ومن ثم لا بد من أن تظهر فيه انعكاسات لأجرومية لغات أخرى، فضلاً عن معاجمها، ومجازاتها، وجذور صورها، وهنا ينبغي أن نوضح أن ما نغنيه يتجاوز ما لا بد من الاستعانة به من المصطلحات العلمية، ففضلاً عن أنه يصعب تجنبها - حتى مع إفساح مسافة للاختلاف في طريقة رسم المصطلح أو ترجمته إلى العربية - فإنها ليست مما يميز أسلوباً عن آخر في هذا النوع من المقالات التي تشق طريقها بحساسية شديدة بين الدقة العلمية والمنهج الموضوعي، وبين بث الدفء الخاص والاقتراب من وجدان القارئ بقصد اكتساب ثقته وموافقته:

من مقالات الجزء الأول:

سقف الإنتاج والهيكل السعري (ص ٤٠)، يلعب فيه الصراع أدواراً (ص ٤٢) وهذه الاستمارة المستمدة من فن المسرح كثيرة الدوران على قلم الكاتب، كما هي واسعة الانتشار على السنة المثقفين، فذلك نجدها (ص ٤٦ ، ١٢٢ من الجزء الأول ص ٢٥٠ ، ٢٦٧ من الجزء الثاني، ص ٩٦ ، ٣٧ من الجزء الثالث)، إن هناك أكثر من حصان طروادة في داخل حركة الانحياز (ص ٥١)، وجه العملة الآخر (ص ٥٥)، التكيف معها (ص ٥٥)، الخصائص التكييفية

(ص ٦٥)، تولدت علاقة آلية (ميكانيكية) (ص ٢٥٢) وبالتأكيد [حين توضع في بداية الجملة] (ص ٤٦ ، ٦٠) وتتمحور المشكلة (ص ٩٢ ، ١٥٩)، الخطاب العلمي العربي (ص ١٧٦)، إننا في طور الانتقال من ثقافة الذاكرة - إن صح التعبير - إلى ثقافة الإبداع (٢٢٥)، التعليب الثقافي (ص ٢٣٠).

من مقالات الجزء الثاني:

العقد الاجتماعي (٢٣٤)، المجتمع ما بعد الصناعي (ص ٢٣٨) وقد أعيد تركيب هذا التعبير الاصطلاحي بطريقتين مختلفتين في المقالة ذاتها: ما بعد المجتمع الصناعي (ص ٢٣٩)، المجتمع الغربي ما بعد الصناعي (ص ٢٤١) تكون أيضا: المجتمع ما بعد الصناعي الغربي، المحرك الأساسي والدنيامي (ص ٢٣٨) المقالات ذات البعد الواحد (ص ٢٨٦)، العصرية (ص ٩)، تغييرات بنيوية (ص ١١) عملية التثاقف بين الشعوب (ص ١٦) الجري وراء التفاحة (ص ١٤)، المشكلات الهيكلية في صناعة الدواء (ص ٥٢)، الاستلاب الثقافي (ص ١٢٧)، ديناميكية الحياة وجدليتها وتفاعلها (ص ٢٩٥)، نقائل طواحين الهواء (ص ٢٩٦).

من مقالات الجزء الثالث:

ميكانيكية دفاعية بشرية (ص ٢٣)، بالتأكيد [في بداية الجملة] (ص ٤١)، ٦٧، ذكرها يقع في هامش التاريخ القريب (ص ٦٠)، الأقطار العربية الستة: المملكة العربية السعودية، عمان، دولة الإمارات، قطر، البحرين، والكويت (ص ٦٨ - حيث تتابعت أسماء الأقطار الخمسة من دون أداة عطف، ثم آخرها بالواو - وهذا أثر من اللغة الإنجليزية، حيث توجب الأساليب العربية تكرار أداة العطف) جرت مياه كثيرة في النهر العربي (ص ١٦٨)، أصبحت هزيمة حزيران أو كادت تصبح محجاً للبكاء العربي (ص ٦٨ - ومرجعية هذا المجاز يمكن أن تكون عبرانية تستحضر حائط المبكى أو عربية تستحضر موقعة كربلاء و ليلة العاشر من شهر المحرم)، المظلة السياسية (ص ١٧٠)، فقد دخلت ... على الخط (١٧٣)، أحد آليات دفع المقاومة (ص ١٧٧)، حتى يتعرف القارئ على خط الإبحار الذي نريده (ص ١٩٨)، بداية دخول إسرائيل نفق المرحلة الحرجة (ص ٢٠٣)، لا توجد في المجتمع ميكانيكية واضحة ومعتترف بها لحل مثل هذه المشاكل (ص ٢٣٥)، سيناريوهات (ص ٢٦٠ ، ٢٦٢ ، ٣١٥) مسارات وسيناريوهات (ص ٣٠٩)، عقلنة (ص ٢٦٩)، علينا أن نلغ شوكنا بأيدينا (ص ٢٧٥)، تسريع التنمية (ص ٢٩٩)، آليات السوق (ص ٣٠٤)، الأدلجة (ص ٣٠٤)،

القوانين الاقتصادية التي تكونت في رحم الثورة الصناعية الثانية (ص ٣١١)، كعب أخيل (ص ٢٢٢)، آلية الحكم (ص ٢٤٠)، ويشرحها بقوله: (أي كيف تدار عجلته) آلية الديمقراطية (ص ٢٤١).

إن هذه المفردات والتعبيرات مجال خصب لتحليلات متعددة، وكما رأينا فإنها - من حيث تتعايش وتتقاطع مع المفردات والتعبيرات التراثية المشار إليها سابقاً - تجسد إحدى الخواص المهمة لأسلوب محمد الرميحي، إذ تستقطب الشبكة اللغوية الحس التاريخي التراثي من خلال مرجعيات نوع من المفردات، كما تستقطب الوعي بحركة الحاضر واحتمالات المستقبل بما تثيره مرجعيات النوع الآخر من المفردات (والأمر كذلك بالنسبة للتراكييب بالطبع). هذه المفردات والتراكيب حد فاصل بين كتابة جيل قرينا صورة نشاطه في فن المقالة بما عرضنا من خصوصية الأسلوب عند البصير، وكتابة جيل آخر تمثله كتابات الدكتور محمد الرميحي كما تدل عليها هذه الخاصية اللغوية التي عرفنا، وهي ثمرة ثقافة لم تكن متاحة للجيل السابق.

لعل بما استطاعتنا أن نتقدم خطوة (جمالية) أخرى، مجالها المفردات والتراكيب أيضاً، وهي الإيقاع، ولسنا نقصد الوزن بالطبع، وإنما نقصد النسق الصوتي الذي يتجلى في علاقات متعددة، قد تكون في صيغة الجنس، كما قد تكون ذات أساس اشتقاقي صرفي حين تتوازن صيغة كلمة في مقابل كلمة، أو جملة في مقابل جملة، وهذا النوع الأخير قد يعتمد على ما أطلقت عليه البلاغة مصطلح المقابلة، وهو طباق في الجملة، كما قد يعتمد على المفارقة، وفي كل هذه العصور تتأكد شعرية المقالة، فالإيقاع - بجميع أشكاله - أحد أسس الشعرية التي تنهض على جمالية العبارة، تخطياً لمطلب المنفعة ولغة الإبلاغ، وتوصلاً إلى اللغة هدفاً جمالياً في ذاتها. وليس لنا أن ندعي أن هذا المستوى قد حققته هذه المقالات في بنائها اللغوي، فالجمال اللغوي لم يكن هدفاً مرصوداً، بل لم تكن له أهمية «المعرفة» - وهي الرسالة الأساسية الجامعة في كتابة الرميحي. ولكن الجمالية التي لم تكن هدفاً مرصوداً، كذلك لم تكن محل جفوة أو تشويها شبهة لتويق الهدف المعرفي، وسنجد فيما نسوق من أمثلة كيف كانت جمالية الإيقاع إكداً لدرامية الفكرة وحيوية العرض واجتذاب هوى الذاكرة العربية في الوقت نفسه، تلك الذاكرة التي يحتل النسق الصوتي فيها مكان الركيزة في تذوق الجمال اللغوي، وهنا يؤدي الجنس وظليفته الجمالية المبنية على التماسك الصوتي بدرجة ما من التكرار ممزوجة أو متداخلة مع درجة ما من المخالفة، كان تقول العبارة: هذه العناصر تلعب أدواراً مختلفة، وبأوزان نسبية مختلفة (١٣٢/١) وإن تكرار اللفظ ذاته «مختلفة» لم يكن هدفاً منفرداً يطمح

إليه التركيب، وإلا لبدت اللفظة المعترضة «نسبية» معوقة لاستحكام الإيقاع، ووجب التخلص منها، فإذا حذفت باء الجر تحقق التوازن المطلق، واكتسبت العبارة مع الإيقاع قريبا من الإيجاز (الذي هو البلاغة!) من ثم تصبح العبارة: تلعب أدوارا مختلفة وأوزانا مختلفة، ولكن هذا التركيب المعدل ليس في دقة الآخر (الأصل)، بل إن هذا الأصل يجمع إلى الدقة انسياجا موسيقيا من خلال امتداد الجملة. وهذا الإيقاع الحاد نجده في اقتباس مثل «غيض من فيض» (١٣٨/١، ١٥٢، ٢٥٨/٣) ومثله «يقضها وقضيضها» (٢٥٢/١) وأيضا: «الويل والثبور، وعظائم الأمور» (١٤٥/٢) أو «تهديد وجود لا حدود» (٨/٢)، وكذلك قد يقترب الجناس بنوع من المخالفة في ترتيب أصوات (حروف) الكلمة، مما يسكبها جدة وطرافة تجعل استقبالها في النفس أبهى وأوقع، كأن يقول:

التوافق والتفارق (١٤٢/١).

شعارات مختلفة ومختلفة (١٠٢/٣).

إرادة الحرب وإدارة الحرب (٢٢٣/٣).

هذه الدرجة من الشقاء والشقاق (٢٧٦/٣)

فتوات سليمة وسلمية (٢٧٦/٢).

إن التكوين الصوتي هو بذاته في إرادة وإدارة، وإنما الاختلاف في ترتيب الأصوات، وكذلك الأمر في سليمة وسلمية - أما في مختلفة/ مختلفة فالاختلاف في الفاء والقاف، وفي الشقاء والشقاق اختلف الصوت الأخير من الهمزة إلى القاف، وهذا نوع من المفاجأة أو المخاتلة، إذ يتوقع المستمع إعادة اللفظ بذاته فإذا به ينحرف عن المسار ويقدم معنى مختلفا بتغيير طفيف تدركه الأذن المتفحصه الواعية .. وتقديره، بل قد يصل أمر الدلالة إلى العكس كما في التوافق والتفارق، على رغم تقارب التكوين ووحدة الوزن. كذلك قد يعتمد الإيقاع على اتفاق الوزن الصرفي، كما في «المستورد والمستنبت» (٨٦/١)، وتأخذ العبارة امتدادا نسقيا في: «إسرائيل: الجار الدخيل - إيران الجار الأصيل» (٢٤٣/١) فالجار هو الجار والمعنى هو المعنى (إلا أن يكون الجار الأول من الجور وليس من الجوار)، ثم يعمق النسق الإيقاعي ويستقر بتوازن ما بين الدخيل والأصيل. ومثل هذا يمكن أن يقال: في: «الرأي العام ورأي العوام» مع تأكيد «المفارقة» التي تشكل جانبا مهما من تجديد الإدراك وتعميق الشعور بالفروق بين المعاني، كأن يقول: «يحث الإسلام على أن يكون الناس عبادا لا عبيدا» (٧٤/٣)، فالجذر اللغوي واحد، والفرق الصوتي لا يكاد يبين، ومع هذا فإن مدلول الكلمتين شديد التباعد، ومثل ما ندركه في: «التوازن الفاعل وليس المنفعل» (١٨٢/٣).

على أن المفارقة قد تأخذ شكلا مختلفا يذكرنا بالمثال النحوي القديم: ما زاد هذا المال إلا النقص!! وهنا نجد:

تزايد ضعف حس المواطن اللبناني بالدولة (٢٨٢/٣).
النقص في المعرفة والمعلومات يزيد علينا أيضا (٣١٤/٢).
أملا يتزايد في الخفوت (٣١٤/٣).
اتجاهها متزايدا لعملية التراجع عن المشروع القومي (٣١٦/٢).
تاريخ المستقبل (٢٥٤/٣).

وهذه صور من المفارقة حديثة المثل في الأساليب العربية، وهي ذات بعد فلسفي وقوة معنوية دافقة من حيث أنها تربط بين الضدين مخالفة الإلف والعادة، كما يقول: «الخلاف الوفاقي» (١٥٨/١)، وهذا يختلف عن «الهجوم والهجوم المضاد» (١٦٧/١)، ويختلف كثيرا عن: «تابع لا تابع» و «مقود لا قائد» (١٥٤/١)، من حيث عمق المفارقة وشمولها، ومن حيث العلاقة الضدية بين طرفي التركيب.

ومن الواجب أن نشير إلى أن هذه الألفاظ المفردة، والمعارات أو التراكيب التي ذكرنا، على كثرتها وتنوع مصادرها المرجعية وغنى ما تحملها من دلائل معرفية، تمد قليلة إذا ما قيست بمئات الصفحات التي استخرجت منها، وهذا هو المناسب لكاتب المقالة الموجهة إلى القارئ العام، الذي لا يناسب رسالته الثقافية، ولا يناسب قارئه المفترض أن يفكر بلغة «النثر الفني»، فيجعل «الجمالية» غاية في ذاتها.. لقد تحقق توازن جيد بين المطلب المعرفي، وصفاء اللغة المستقرة على نهج موضوع المحتوى في المقالة، وإتاحة مساحة - بين الجانبين السابقين - تطل منها خصوصية الكاتب، وهي خصوصية وازنت بين استدعاء صيغ ومفردات من التراث العربي، ونحت وتوليد صيغ ومفردات من مصادر أجنبية، بقصد إرواء التعمش إلى أصالة الانتماء (اللغوي) من جانب، وبين إرضاء التطلع إلى الحداثة والعصرية من جانب آخر.

يقول الدكتور الرميحي في مقال مبكر من افتتاحيات العربي (٣٢):

«كاتب المقال الصحفي إن لم يكن ملما بتقنية الكتابة مثل كيفية الدخول في الموضوع، ومناقشة آراء الخصوم، واحدا تلو آخر، بادئا بأقوى حجة لديهم منتهاها بأضعفها مفنندا لها، وراح مبتدئا بعد ذلك بأضعف حجة لديه منتهاها بأقواها، كي يترك الانطباع الأقوى لدى القارئ أو السامع، إن لم يكن ملما بهذه التقنية فهو جامع كلمات أكثر منه كاتب مقال صحفي ناجح» إننا نستخرج من هذا الاقتباس المهم إشارتين على الأقل: أن الكاتب كان مهتما بتكوين أسلوب تتشكل به مقالاته، وأن هذا هو النسق الفكري/ الجدلي الذي تتراتب به الأفكار الجزئية في إطار الفكرة

الكلية. ولكن الأسلوب، والتشكيل الجمالي ليس الأفكار الكلية أو الجزئية أو علاقتها، إنه مائل في اللغة بجميع مكوناتها من الصوت المفرد إلى الصورة الكاملة، وقد أشارت المقالة ذاتها إلى شيء من هذا حين قالت في فقرة سابقة: «الفرق بين الكاتب الجيد وغير الجيد هو فرق المعاناة والمدخل والتناول» وفي عبارة تالية يصف تلك المعاناة الفاصلة بين الجيد وغير الجيد بأنها «المعاناة الإنسانية للكاتب»، وهذا الوصف يتجاوز أن يكون القصد بذل الجهد (البحثي) إلى أن يكون تمثل الموضوع من منظور أعلى يكشف جميع جوانبه ويجلو احتمالاته وآثاره في كل أوجهه وليس في الوجه الذي يعنيني أو أميل إلى الانتصار له وحسب، وهذا المستوى من الارتباط بموضوع المقالة أو قضيتها لا يؤدي إلى الموضوعية، أو لا يقف عند حد الموضوعية، إنه يتخطاها إلى تشجير الموضوع، وإغناؤه وامتداد أضيائه، وإلى أن يكون أغنى إنسانية، لأنه الأوفى إحاطة والأقرب إلى حكم البصيرة وإرضاء الضمير.

على أن التفكير في اللغة يفرض وجوده ويسطع مثل البوارق حيناً بعد حين (ما دمنا في الأصل لا نفتش عن النثر الفني)، وقد دلت العبارات ذات الإيقاع، المرصودة سابقاً على هذا الاعتناء الخاص، وكذلك تدل عليه عبارات مسكوكة تقبل أن تكون «شعارات» قابلة للترديد، وهذا ييسر مهمة الذاكرة في الاحتفاظ بها، وهذه جملة من تلك العبارات المسكوكة، نختارها من مقالات الجزء الثاني:

سلاح التعليم العربي منزوع (ص ٩٢).

لا شعور بالكرامة في مجتمع يحتقر العمل اليدوي (ص ٩٩).

التعمية أفضل وسيلة لضبط النمى (ص ١٤٨).

التلفزيون هو الذي يضع جدول الأعمال للشعب (٢١٢).

كارل ماركس كان ابن عصره (ص ٢٧١).

لن يكون هناك حصانة ثقافية (ص ٢١٧).

مثل هذه العبارات الكثيفة المعنى، البعيدة المرعى، المركبة بعناية تجعل الذاكرة قادرة على الاحتفاظ بها، بعد الرغبة «الجمالية» في اقتنائها، موجودة بالقدر الذي تتقبله مقالة موجهة إلى جميع مستويات القراءة والقراء. والذي نعمل له بها هو العناية بالبناء اللغوي، الذي تعد هذه العبارات المسكوكة بعض مظاهره، كما نجدها في عبارات أخرى، نختارها من مقالات الجزء الثالث:

«لقد توسطت الكويت - أكثر من مرة - لرأب الصدع بين الشقيقتين العربيتين، يدفعها حرصها على الأرواح الغالية أن تزهد، وعلى الأموال العربية أن تهدر، وعلى الجهود المضنية أن تضيق وتتبدد، وقد تجلى كل ذلك باتجاه قضية العرب الأولى، وهي «فلسطين المحتلة» التي كانت دائماً تحظى باهتمام السياسة الداخلية الكويتية، وكذلك الخارجية».

فهنا إيقاع نمطي يتكرر من دون أن يصل إلى درجة الرتابة (ثلاث مرات).

١- على + الأرواح + الغالية + أن + تزهق

٢- على + الأموال + العربية + أن + تهدر

٣- على + الجهود + المضنية + أن + تضيع

هكذا يتصدر حرف الجر، فالمجرور، فصفة هذا المجرور، فإن المصدرية، فالفعل المضارع المنصوب بأن المصدرية.

ولكن كيف جرى «تكليف» العبارة بما يناسب الهدف، والأفكار الدافعة إليه؟ هنا يؤثر «توسيط» وهي تحمل معنى المسالمة والتواصل والاعتدال معا، وهذه الدوال المتداخلة لا تتحملها كلمة من الصيغة الأصلية ذاتها، ولنفترض أنها «قامت الكويت بالوساطة»، فالفرق كبير، وينص على «الشقيقات» و«العربيات» ليدل من جانب على واجب الوساطة والمجال الودي المفترض فيها، وليدل على عكس هذا في الجملة نفسها إذ يبدو الخطأ في أن يكن «شقيقات عربيات» ويحتجّن إلى وسيط، وهذا ما لا تحمله العبارة الموازنة: «الدول العربية» - على سبيل المثال، ثم بعد أن يرتب أسباب الحرص على الوساطة ترتيبا تنازليا يتصدره الأهم، فالهم، فالأقل في الأهمية: الأرواح، فالأموال، فالجهود، يسير بثلاثتها إلى مركز مجمع عليه (فلسطين) ليرد ختام المقطع إلى بدايته، الكويت، ليعلق العبارة على المعنى، ومع أن القضية تتصل بالسياسة الخارجية (لأنها تنتمي إلى العلاقات الدولية)، فإنه يقدم اهتمام السياسة الداخلية على السياسة الخارجية، لأن موقف الكويت من قضية «فلسطين المحتلة» خارجيا (دوليا) هو الموقف العربي العام الذي لا تختلف فيه الكويت عن شقيقاتها العربيات، أما الموقف الداخلي فإنه يصدر عن خصوصية وتميز، حيث استوعبت الكويت عشرات الآلاف من أبناء فلسطين، ومنحتهم من حرية العمل والكسب والإقامة ما لم تتح لغيرهم، وكذلك أتاحت لهم فرصة العمل السياسي والتجمع المهني، وهو ما لم تأذن به شقيقة عربية أخرى.

أما الفقرة الختامية في مقالة عن الحج^(٣٣) فإنها تقول:

«وفي عصر يتميز بالحوار بين الأمم والشعوب المختلفة، وتتطور فيه التقنية في وسائل الاتصال، هي السلم والحرب على حد سواء، لا يستطيع المعلم إلا أن يدعو من قلبه مؤكدا حكمة الحج الأبدية، بأن تقام هذه الشعائر بعيدا عن الغفلة والذهول، والعبث والفضول، والشقاق والخصام، فقد ذم الله في محكم تنزيله كل ذلك عندما قال وهو خير القائلين ﴿فلا ريث ولا فسوق ولا جدال في الحج﴾». إن اختيار عنوان المقال (للبيت رب يحميه) يخرج بدوافع الكتابة عن الانحصار في مناسبة الحج، هناك أمر زائد (عارض) اختار العنوان، كما

شرح هذا الاختتام عن النهي الثلاثي (الرفث والفسوق والجدال)، ونمعن في تأمل مكونات الفقرة وتداعي المعاني الجزئية، التي تتدرج على هذا الترتيب:

١- الحوار بين المختلفين إحدى علامات هذا العصر - فيكون المعنى المسكوت عنه، والضدي: استخدام القوة لم يعد مقبولا في هذا العصر.

٢- وسائل الاتصال تطورت وتتطور في اتجاه ضرورة الحوار - فيكون المعنى المسكوت عنه، الضدي: لا مجال للعزلة حتى لو أردتها.

٣- الأداء الشعائري المقدسة أصول، إنها ليست مجرد حركات في المكان والزمان- فيكون المعنى المسكوت عنه، الضدي: إن ما قمتم به في الحرم ليس من الإسلام، ثم تأتي الآية القرآنية لتؤصل هذا التصور وتوقع عليه.

ولكن؛ لماذا يصف حكمة الحج بأنها «أبدية» ونحن نعرف أن الحج إلى مكة فرض إسلامي لا يوصف بالأبدية؟ فهل هو إغراء المبالغة؟ كلا، وإنما هناك جذور ثقافية ودينية لهذا التقيد الذي يؤدي إلى عكسه، وهو الإطلاق، فعالم الاجتماع والأنثروبولوجيا - محمد الرميحي - يعرف أن «فكرة المقدس» أبدية، صاحبت المجتمع البشري منذ خطواته الأولى زمن حياة الكهوف، فقد كان هناك «التابو» وهناك الطقس واجب الأداء، وفي تشكيل الجملة يطلق الحج وحكمته الأبدية من قيد «الإسلام»، فهذه أهداف الحج التي توحد المشاعر وتؤدي إلى تجديد النفس، في جميع الأماكن المقدسة مهما اختلفت الأديان، وهكذا فقر الوصف ليأخذ موقعه العلمي الدقيق من خبايا ذاكرة القراءة. ومن وجهة إسلامية خالصة فقد وصف بيت الله الحرام في مكة بأنه أول بيت وضع للناس، وهذا لا ينفيه أن إبراهيم وإسماعيل قد توليا رفع القواعد (وليس تأسيسها)، وسواء كانت هذه الأولوية تتجه إلى الزمان، أو إلى القيمة، فإن وصف الأبدية يجري معها في السياق نفسه، ليؤكد البعد الزمني، أو ليفتح طريق المطلق، فحكمة الحج أنه يشرع أبواب القلب والعقل في اتجاه اللامحدود، وإذ يتحقق الإيقاع العميق في انتقاء هذه المفردات الثلاثة تماما لما تتسج من معنى، يبرق الإيقاع الصوتي في مساحة مقدرة من العبارة، مساحة تنأى به عن التعمد والافتعال والبهرجة المظهرية:

الغفلة والذهول - اللعب والفضول - الشقاق والخصام

إن اللام المتكررة تصنع سجعة صوتية خفيفة، وكذلك الوزن الصرفي الذي يوازن الذهول والفضول، ولكنه لا يمضي بالطريقة نفسها مع المعطوفين الأخيرين: الشقاق والخصام، فقد خالف في الصوت، إذ بين القاف (من أقصى الحلق - انفجارية) والميم (من الشفتين - أنفية) درجة أقوى في المخالفة لا يغني فيها أنهما صوتان مجهوران، وبهذا تحددت الملازمة الصوتية بالصيغة

الصرفية وحسب، فكان لهما إيقاعهما الخاص، الأقل درجة مما بين «الذهول» و«الفضول» من توافق، فكانه التمهيد للعودة إلى الأسلوب المرسل، إذ هو الأصل. هل نستطيع أن نحدد - أو تقترب من تحديد - خصائص فنية عامة للمقالة، من حيث هي تشكيل فكري وسيلته اللغة؟

قد يكون من الصواب أن نبدأ بالعنوان، وهو - كما يصفه جيرار جينت وغيره من نقاد الحداثة الذين اهتموا باللغة وسيلة اتصال^(٣٤) - قد يكون آخر ما خطه الكاتب من مقالاته، ولكن المؤكد أنه أول ما يلتقيه القارئ، ومن ثم فإنه يعد نصا موازيا للعمل في جملة، ومن حق المتلقي أن ينظر إلى العنوان على أنه يتضمن جميع معطيات النص صراحة أو تأويلا، وبهذا ينظر إلى العنوان كخطاب يحمل قصدا يرسله المنتج إلى المجتمع (المرسل إليه)، وعلى الرغم من أن العناوين شديدة الإيجاز من كلمة مفردة، أو شبه جملة، فإنها قادرة على تحريك ذهن المتلقي في اتجاه المحتوى المفترض، الذي يتسع له أفق التلقي لدى هذا القارئ المتميز بمرجميته الخاصة.

وبصفة عامة فإن عناوين مقالات الرميحي تحقق تواصلا مباشرا بجوهر الموضوع، وتحمل القدر المطلوب - أو الممكن في حدود الوجازة - من الإيحاء بطبيعته، ولعلنا لاحظنا في اختيار العنوان: «لبيت رب يحميه»، فهو قول مأثور، والبيت فيه محدد، وتفويض الحماية لرب البيت عقيدة.

ونلاحظ الميل الواضح إلى صياغة العنوان على هيئة سؤال جوابه - أو الدليل إلى الجواب - المقالة، مثل: من المسؤول عن الجوع في العالم؟ لماذا نحتاج إلى العائلة؟ هل هي بداية النهاية لأمننا الأرض؟ دروس التاريخ: هل نستوعبها؟ هل نحتاج إلى أن نتعلم كيف نفكر؟. إن صب الموضوع/ القضية في سؤال يضع جوهرها في بؤرة الاهتمام، مهما كان الجواب، وفضلا عن هذا، فإن طرح السؤال في العنوان، أو في الفقرة الأولى من المقالة كما في حالات غير قليلة، يقوم على افتراض أساسي بالنسبة لفن المقالة التي تقوم - في تشكيلها وسياقها ومستوى خطابها - على أنها حديث متداول بين طرفين، وهذا يعني أن المقالة نوع من الإفضاء بذات النفس، وهذا - بدوره - يتطلب لغة هادئة النبرة، أقرب إلى المؤانسة، تترك الفرصة لالتقاط الأنفاس والمراجعة، وقد تترك مساحة للمخالفة، تبتعد عن التقرير والمصادرة ولغة القسم والوعيد، والجزم الذي لا تشويه حسابات النسبية والاحتمال. وإذن فإن التوجه إلى الآخر، وافتراض وجوده ليس مجرد فرصة لمنح المتكلم مدخلا مأنوسا لا يلبث بال تكرار أن يستحيل إلى طريقة مملّة ومكشوفة، إنه «تقنية»، تنتهي في ضوءها المفردات، وتحتسب على أساسها المسافة بين الأفكار، وتقاس

بها الحجج وطرائق مناقشتها. وهذا ما روعي في هذه المقالات التي نحن بصددنا بوجه عام. إن عنوانا مثل: «المتقنون العرب والمستقبل»^(٣٥) تنقصه أداة الاستفهام، ولكنه يفتح الباب واسعا للتساؤلات، وهذا ما تقجر عنه التشكيل اللغوي للفقرة الافتتاحية: هل المثقف العربي في أزمة؟ وهل هذه الأزمة ناتجة عن...؟ أم هي واقع موضوعي...؟ ولكن ألا يحسن...؟ وهكذا في مقالات غير قليلة، على أن طرح الأسئلة بدءا من العنوان، أو الفقرة الافتتاحية يستمر في إيقاع شبه ثابت ما بين فكرة وأخرى، بل إنه قد يكون ختام المقالة أيضا، وكأنما نحن أمام قضية طرحنا وشرحنا، وبقي أن نبحث لأنفسنا عن مخرج منها. ففي مقالة: «مستقبل المشاهدة وثورة الترفيه»^(٣٦) ينتهي إلى طرح ثلاثة أسئلة، يمثل كل منها حافزا لإعادة قراءة المقالة، والاستزادة من الاطلاع في الموضوع ذاته، ومفادرة الذات الفردية لتأمل الواقع الجماعي الموضوعي، واستمداد جواب يصدر عن هذا الوعي الجماعي. وهذه هي الفقرة الأخيرة من المقالة: «ولكن أليس ما طرحناه من تقنية جديدة سوف يسلب القرار من القطر لصالح شركات عالمية، في عصر سمته تخطي الحواجز والحدود في ميدان الاتصال؟ ترى: ماذا أعددنا لذلك ورياح ثورة الاتصال تهب وتهدد كل المجتمعات النامية بالتغيير؟ بوابة عصر جديد تطل علينا فهل نحن مستعدون...؟ وكل آت قريب.

٤- وكما أشرنا سابقا فإن طرح الأسئلة ليس مجرد طريقة في التفكير أو الإثارة، وإنما هو «تقنية» جوهر عمادها الشعور بالآخر (المتلقي) وهذا ما يتأكد في هذه المقالات بصيغ أخرى، في صدارتها توجيه الخطاب إلى هذا الآخر المفترض، فقد ينص على هذا صراحة مباشرة، كما في المقالة التي سبقت الإشارة إليها عن ثورة الترفيه، وقد بدأها بأن أعلن وجوده الشخصي فيها: «أكثر من ندوة علمية حضرتها في السنتين الأخيرتين كان موضوعها واحدا هو مستقبل التلفزيون» فهنا المتحدث (والمقالة تحت عنوان: حديث الشهر) هو محمد الرميحي تحديدا، ولكنه لا يتركنا في حالة صمت لفترة طويلة، فبعد عدة فقرات سيخفك أنت بالكلام: «فهل سألت نفسك كم ساعة تشاهد فيها برامج التلفزيون في اليوم الواحد؟.. قد تحب أو لا تحب هذا البرنامج أو ذلك، ولكنك بالتأكيد في وقت ما تجلس أمام الجهاز»^(٣٧)، وفي موضوع «الحكمة يمانية»^(٣٨) وهو تحليل وحوار مع أحد مؤلفات الإمام الشوكاني، يستفزك للمشاركة فيقول لك: «واقرا معي تجربته هذه، يقول...!!» بل قد يوسع دائرة الحوار فيجعلها بين ثلاثة: الكاتب، والمكتوب عنه، والمتلقي، ففي مقالة عنوانها: «وعلى أرض فلسطين السلام»^(٣٩) يمرض لأحداث الانتفاضة، والمخاوف (الفريزية) لدى أبناء إسرائيل، يتناول أسبابها من جوانب

شتي، وكما تبدو للأغيار، ولكنه يقرر أن يترك للأخر فرصة أن يفضي بمخاوفه، بنفسه عن نفسه، ولأن الكاتب - الرميحي - يخاطب عن قرب، ويشرك الرأي، ويمثل معك جبهة، فإنه من الطبيعي أن يوجه كلامه إليك، ولكنها دعوة إلى الاستماع إلى الثالث: «دعوني أشر إلى مصدر «إسرائيلي» في هذا الموضوع - حتى لا يبدو الحديث وكأنه طمأنة للنفس...» إلخ.

هناك عناوين صادمة، وهي قليلة، مما يعني أن «الإثارة» لم تكن هدفا في ذاتها، من مثل: هل يخاف الإنسان الحرية؟ أيها السادة. لقد اكتشفنا الأعداء... إنهم نحن، إغلاق العقل الأمريكي، هل نحتاج إلى أن نتعلم كيف نفكر؟ يا أمة ضحكت. إن هذا النوع أو المستوى من العناوين التي تصدم المتلقي قليل، وقد تكون الإثارة (في العنوان) مصدرها طرافة الفكرة أو جدتها، مثل: «كل ما أحتاج إلى معرفته تعلمته وأنا في روضة الأطفال»^(١١)، ووجه المفاجأة أنه يعيد تحصيل المعرفة إلى ما قبل عصر أن نعرف!! والمهم طريقة الدخول إلى طرح الموضوع، وهذا الأسلوب يواجه ويناقض طريقة طرح الأسئلة حيث يعتمد على التقرير والوصف، ولكنه يتسلل إلى تشويق القارئ من جهة أخرى هي إثارة الشعور بالواقع والمألوف، «وتقطيع» المشهد الواحد على طريقة كتابة «السيناريو» حيث يحدد موقع الكاميرا وزاوية إطلالها على المشهد، ثم يحدد الزمان والمكان والحركة المطلوبة والكلمات المصاحبة. نجد هذا بتامه وعناوينه الفرعية المحددة في مدخل مقالة: «العنف والإرهاب تجاه الأمنين هو سلاح الضعفاء»^(١٢) حيث يتحدد (بالحرف الطباعي الأسود) الزمان، والمكان، والحضور، والغرض من الاجتماع... لتبدأ الشخصية (الرئيسية) في الكلام. وهذا التقسيم أو التحديد لهيئة المشهد يستعين به الكاتب بدرجات متفاوتة، إن لم تكن على نهج «السيناريو»، فعلى نهج القصة التي تحرص على تقوية الإيهام بالواقع، فتبدأ بأن ترسم مجال الحدث (حسباً) وما يصاحبه من انفعالات وخواطر وأفكار (نفسياً) بقصد اجتذاب رغبة المشاركة من القارئ الذي يملكه حب الاستطلاع والرغبة في اكتشاف ما وراء هذا من مغيبات؟ ففي مدخل مقالة: «كل ما أحتاج إلى معرفته... إلخ» تفرض البداية القصصية تداعياتها: «نظرت إلى مجموعة الكتب الجديدة التي أحضرتها، وسألت نفسي: هل لدي الوقت والاستعداد أن أقرأ كل هذه الكتب؟»، وكما تبدأ بعض القصص القصيرة أيضاً بجملة حوارية ترد عليها جملة أخرى لتدخل بنا إلى جوهر الموضوع وطبيعة الشخصية أو (الشخصيات) فوراً، فكذاك تفعل بعض المقالات، أو يؤثر الرميحي أن يفعل في بعض مقالاته، وهذا بدوره استدعاء لبعض عناصر الفن القصصي للاستعانة به في فن المقالة، وبينهما قرابة

ألمحنا إليها في مدخل هذه الدراسة. فهكذا تستهل مقالة «الموروثات الشعبية: كم فيها من ثابت وكم فيها من متغير؟»^(٤٢): «قال لي صديق ذات مرة... قلت له: اضرب لي مثلاً قال... قلت... ومنذ حديث الصديق اختمرت الفكرة... إلخ». على أن الكاتب قد يتبادل معك موقعه فبدلاً من أن يسأله صديق ذات مرة، فإن هذا الصديق يسألك أنت، كما في مدخل مقالة: «عن الحب والحرام... يسألون»^(٤٣) التي تبدأ بافتراض: «لوسألك سائل: ما هي أهم المبتكرات الصحفية في القرن العشرين؟» وهو بالطبع لن ينتظر منك الجواب، فقد اتخذ عدته حتى تظل قبضته محكمة على مسار مقالته، ولكنه - مع هذا - لا يلزمك بإجابة محددة: «لربما أجبت بسلسلة طويلة أو قصيرة عن أهم المبتكرات...» وفي «ربما» وفي صيغة التخيير: «طويلة أو قصيرة» فرق ما بين الديمقراطية والادعاء والمصادرة، إن توجيه الحديث إليك، والتشاور معك، وطرح الاحتمالات بين يديك... من العبارات الثابتة في أسلوب هذه المقالات، فدائماً يتحدث معنا، وعنا، وإلينا، فيقول: «ظلم أخوة لنا في فلسطين» (٢٦٦/٢) - «إن الزيد الذي يتطاير حولنا بكثافة» (٢٩٦/٢) وهكذا.

في مرحلة ما بعد هذه الأجزاء الثلاثة التي طبعت عام ١٩٩١ وشملت أحاديث الشهور المختارة من السنوات السابقة - سنجد في المقالات المجموعة في كتاب تحت عنوان «الأعداء» عناية باختيار عناوين المقالات، ولعل هذا كان تمويضا عن مادتها السياسية التي لا تحمل قوة التنوع ورشاقة التنقل في إطار الموضوع الواحد، كما هو شأن مقالات «العربي»، وهذه خمسة عناوين منتقاة تحمل مؤشراً لغوياً جمالياً لا تخطئه حاسة التدقيق:

- الملاقات الخليجية - الإيرانية: جوار وحوار، أم حدود وحشود؟ (٢٠١).

- لا عذر في غدر (ص ٢٣٢).

- العرب وإسرائيل: وهم الصدام... وهم السلام (ص ٣٠٥).

- بلد واحد تقسمه... وحدة (٢٢٧).

- وحدويون في الليل... انفصاليون في النهار (ص ٢٣٣).

بل إن هذا النزاع الجمالي الذي يستحق عناية خاصة، إذ يكاد يبشر بنقطة أسلوبية، قد ترك طابعه على عنوان الكتاب في هذا التركيب المزجي الطريف: الأعداء!

٤- السكر المحترق

ونعني به تلك «المقالات» القصيرة جداً، في نصف عمود صحفي عادة، لا تتجاوز مائتين أو ثلاثمائة كلمة، ينشرها الكاتب نفسه، في ميقات ثابت، في

المكان نفسه من الصحيفة، تحت عنوان محدد الصيغة، متمع الدلالة، يقبل التنوع الموضوعي الذي لابد من أن يلجأ إليه كتاب هذه الأعمدة لتلبية الطلب اليومي. لقد اتسمت «ظاهرة» كتابة الأعمدة الصحفية في الصحافة العربية عامة، وفي الكويت استقرت الطريقة منذ أوائل السبعينيات، إذ بدأها سليمان الفهد، الذي اختار عنوانه الثابت «مواقف»، ثم أقبلت الأعلام وتزاحمت وكثرت العناوين الثابتة والمتغيرة، ومن ثم لم يكن يد من تقارب العناوين، وتداخل الأساليب، وتشابه المواقف الفكرية والسياسية، إن كان ثمة مواقف يمكن أن توضع في الحسبان.

سنكتفي - في هذا السياق - بذكر أهم كتاب المقالة القصيرة جداً، تلك التي استغرنا لها صورة أو «رائحة ومذاق» السكر المحترق، حيث النكهة المميزة شديدة الإثارة، والمذاق غير المتكرر الذي يجمع الحلاوة والمرارة في اللحظة ذاتها. ولعل هذا يعني أننا نقيّم هذا النوع من المقالة ليس على أساس الحجم، وإنما على أساس خصوصية الأسلوب وامتياز وكثافة العبارة، فإذا كان «الحجم» مطلباً صحافياً، أو هو المدى الممكن لطاقة الكاتب، فإن الأسلوب هو الذي يمنح هذا المدى المحدود إمكان تأثير غير محدود، ويعد كاتبه في سلك الأدباء الذين يملكون ناصية فن الكتابة.

ونسجل هنا أسماء أهم هؤلاء الكتاب، مرتبين أبجدياً، حيث يصعب علينا في هذا الوقت - أن نرتب حضورهم زمنياً على أهمية ذلك، وكذلك نذكر العنوان الثابت [اسم العمود] لمقالاته القصيرة، من دون ذكر الصحيفة - الذي لا يعنيها في هذا المقام، وبخاصة أن بعض هؤلاء الكتاب قد غير عنوانه الثابت حين انتقل من صحيفة إلى غيرها، وبعضاً حافظ على عنوانه (أخذه معه)، وبعضاً ثالثاً يكتب في أكثر من مكان، تحت أكثر من عنوان.

أحمد البغدادي: أوتاد

أحمد الدين: في أمان الله

أحمد الريعي: بالملقوب (وفي مكان آخر يكون اسمه مكان العنوان)

أحمد شمس الدين: كلام الباب

سليمان الفهد: مواقف - سواف - كلمات متقاطعة

صالح الشايجي: بلا قناع

صلاح السايير: السايير زم

صلاح الهاشم: الرقيب

عبدالرحمن النجار: على الصفحة الأخيرة

فؤاد الهاشم: علامة تعجب

فيمصل القناعي: أما بعد - مما يقال

محمد العوضي: خواطر قلم

محمد مساعد الصالح: الله بالخير - من عره ويره

يوسف الشهاب: شرباكة

وهذا العدد - بأي مقياس - غير قليل. فضلا عن أنه ليس شاملا لجميع كتاب هذا النوع من المقالات، فكما أن القضية لا تنحصر في الحجم، فإنها كذلك تستبعد المقالة «السياسية» ذات المضمون التقليدي في التعليق على الأحداث المستجدة، ومن ثم لا يتبقى لدينا غير الذين ذكرنا أسماءهم، إذ سعى أكثرهم - المتقدمون زمنيا بصفة خاصة - إلى أن يعثروا على أسلوبهم المميز وأن يحرصوا عليه، وهؤلاء هم الذين ينصرف إليهم اهتمامنا دون غيرهم من الذين حاولوا تقليد هؤلاء السابقين فدخلوا في نطاق جاذبية غيرهم، وبهذا «التلازم» فإنهم يدخلون في إحصاء النوع، من دون أن يكون لهم حق الوجود الفعلي على مستوى التحقق الأسلوبية.

ليس موضوع المقالة في عمود (أو نصف عمود وربما أقل، حسب مساحة الصفحة) هو ما يميزها، كما لم يميزها الحجم من قبل - كما أوضحنا - فالموضوع، عادة أو غالباً، اجتماعي ناقد، أو سياسي يعارض أو يؤيد، وفي كل الأحوال تسوده روح التهكم والسخرية من هذه الجهة أو ذاك الشخص أو ذلك القرار ... إلخ، فإذا استقر المعيار عند الأسلوب فإن السبق الزمني - والتأخر أيضاً - يصبح أساساً مهماً، وإذا لم يكن لدينا الدليل القاطع على الترتيب الزمني فعلى الأقل لدينا المرجح على السبق، والمرجح الأقوى (وهو دراسة الأسلوب) على استقرار النهج الكتابي. ومن المهم أن نستعيد ما كتبت تحت العنوان الفرعي «المقالة الصحافية» في كتاب «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت»^(٤٤)، إذ أشير إلى الكاتب سليمان الفهد كصوت وحيد في هذا المجال، وقد وصفت أسلوبه وصفا عاما بأنه: «يجمع ملامح من جدية توفيق الحكيم في اختيار الموضوعات ولعبها باللغز، وبين مستوى الجدية والهذر، وظرف المازني وخفة روحه وجاذبية أسلوبه وقدرته على التهكم حتى من نفسه فضلاً عن بني قومه، ولعله الكاتب الصحافي الوحيد الآن في الكويت الذي يمكن أن تعرف أسلوبه من دون أن يذكر اسمه فوق المقالة»^(٤٥) وبعد ذكر مقالتي (عمودين) نشر أولهما عام ١٩٧٠ ونشر الآخر عام ١٩٧٢ تحاول الدراسة الملحق بهما أن تحدد الملامح المشتركة، أو بعبارة أخرى: الجوانب الفنية الثابتة التي تحدد كتابة سليمان الفهد: «الكاتب يختار المشكلة الاجتماعية التي تشغل الرأي العام، فهي دائماً ليست مشكلة فردية، ولا تمسه هو بصفة شخصية، ثم هو يقدمها تقديمًا ساخرًا فيه

الكثير من المفارقة والتناقض واللعب بالألفاظ، ثم ينتهي إلى تحديد المشكلة (جديا) لعله يخشى أن تضل في زحمة أسلوبيه الفكه، اللاذخ، الذي لا يريد له الكاتب أن يكون غاية في ذاته، وإنما يتخذ سبيلا لما ينشده من إصلاح^(١٦)». هذه المميزات العامة، بعد ثلاثين عاما لم تعد تخص سليمان الفهد، وهذا يعني - فيما يعنيه - أنه أسس طريقة في الكتابة الصحافية في الكويت، وإن تكن طريقته موجودة قبلا عند «محمود السعدني» الذي يمكن أن نعه «الأصل» الذي حاكاه سليمان الفهد، حتى مع ترديد بعض «اللوازم» من مثل «المبدل» (يعني نفسه)... إلخ. ومع هذا سيكون من الخطأ الزعم أن هذه المميزات - بتمامها - تصدق على كتابة أحد غيره، فهناك فروق لا تخفى، بين جملة الكتاب الآن، وسابقهم الفهد، وفروق أخرى بين بعضهم وبعض، والمشارك الذي يلتقون عليه هو طابع التهكم، وجراة النقد للسلطة وللمجتمع، وللحكومات العربية وغير العربية، كما يلتقون على أن غزو العراق للكويت (٢ أغسطس ١٩٩٠) وأصداءه وما يتعلق به من قضايا ومواقف ومشكلات، يكاد يكون المحور الشاغل - منذ ذلك التاريخ وإلى الآن - لنسبة عالية جدا من هذه المقالات. ونحاول أن نجمل العناصر المشتركة بين كتاب مقالة العمود الصحافي:

أولا: العنوان،

يميل عنوان المقالة القصيرة جدا إلى أن يكون طويلا، أو على الأقل لا يكون من كلمة واحدة إلا نادرا جدا، لأنه يكون لافتا للانتباه، مريكا، أو غير مفهوم، وقريبا من الذوق العام أو الاستخدام العام في الوقت نفسه، ولتحقيق هاتين الفأيتين المتباعدتين يعتمد الكاتب إلى تكوين العنوان من عبارتين تصنعان مفارقة أو حالة تضاد حادة، كما نجد عند الشايجي والساير:

من عناوين «بلا قناع»:

أحزن... فإن الله معنا (١٩٩٨/١٠/١١)

صوت حق من جوف باطل (١٩٩٥/٢/٢٦)

النضال على فراش مخملي (١٩٩٤/١٢/٤)

ورطة ميت (١٩٩٨/٢/١)

من عناوين «السايرزم»:

زفاف بثوب الحداد (١٩٩٦/٢/٥)

الشمس تشرق غربا (١٩٩٤/١٠/٢٥)

ضرب الودع السياسي (١٩٩٢/٤/١٦)

الثج الساخن (١٩٩٦/٣/١١)

كما قد يستدعي العنوان قولاً عربياً سائراً لحكمة أو مثل (شعراً أو نثراً)، ويغير في صيغته بما يعكس معناه أو يمسخه بتشويه دلالاته الماثورة، وهذه الطريقة واسعة الانتشار في عناوين الأعمدة، وخاصة حين تتسع لاقتناص عناوين مؤلفات عالمية شهيرة، كما نجد عند سليمان الفهد، وفؤاد الهاشم:

من عناوين «سوالف»:

يا أمة ضحككت (١٩٩٦/٥/٢١)

الحداد يليق بالملفودين (١٩٩٥/٢/٢٠) + الحداد يليق بالداخلية

(١٩٩٣/٤/٢١)

عرس الدم (١٩٩٤/١٢/١٩)

هتاف الصامتين (١٩٩٣/٣/٢٩) + (١٩٩٣/٢/١١)

إذا حضر الماء بطل التيمم (١٩٩٣/٨/٢٤)

هي لا تكذب ولا تتخيل (١٩٩٣/٥/٧) + هو لا يكذب ولا يتخيل

(١٩٩٢/٤/٣٠)

من عناوين «علامة تعجب»:

إنها حقاً لعائلة محترمة (١٩٩٩/١٠/٢٣)

ربيع براغ... وشتاء بغداد (١٩٩٨/١١/١٠)

خففي الوطء يا سعاد (١٩٩٧/٦/٢٩) يا أيها السعدون خففي الوطء

(١٩٩٧/٦/٩)

مصر التي في خاطري (١٩٩٥/٦/١٢)

شر البلية ما يضحك (١٩٩٧/٨/٢٢)

وتؤثر بعض العناوين شكل العبارة الرياضية، توصلنا إلى الإيحاء بالدقة

والحتمية، كما نجد عند أحمد شمس الدين، وقد يكتب العنوان باللفة

الإنجليزية تعميماً لحالة طارئة، كما عند عبدالرحمن النجار:

من عناوين «كلام الباب» التي توضع في نهاية المقالة تحت عنوان فرعي:

آخر الكلام:

مرقص + محمدين + مطلق = كوايتة وصعايدة (١٩٩٨/١٢/٢٩)

هم اجتماعي + تسليم، إعلامي ناجح = حل وتطمين (١٩٩٥/٥/٢)

رقابة ركيكة + نفوس مريضة = غش وتدليس (١٩٩٦/٩/٢١)

حرامي مدفع + صاحب بيت مفتوح = فشخرة أمنية (١٩٩٩/٣/٩)

من عناوين «على الصفحة الأخيرة»:

Welcome Mr Clinton (١٩٩٤/١٠/٢٨)

شكراً أمريكا (١٩٩٢/١٢/١١) thank you U.S.A

هذه بعض «النوازع» المميزة لعدد من كتاب المقالة/ العمود الصحافي، أما المشترك بينهم جميعا - تقريبا - فهو اللعب اللغوي بالأمثال العامية الكويتية خاصة و(المصرية أحيانا) وعناوين الأفلام والمسرحيات والأقوال السائرة، وهنا نجد آثار «التضاح» الإعلامي واضحة:

محمد العوضي (خواطر قلم): العلاج بالجزمة (٢٠٠٠/٥/١٨)

جمعية أنصار الحمير... والحمار

(٢٠٠٠/٦/١٥)

الآخر

يا ابن الوزير... لا تغرك للحية (٢٠٠١/٧/٢٤)

صلاح السايير (السايرزم): الجمهور عاوز كده (١٩٩٣/١١/١٦)

شيكا بيكا (١٩٩٣/٨/٢٦)

العشق بسعر التكلفة (١٩٩٤/٢/٢٢)

فؤاد الهاشم (علامة تعجب): «يا بتطخه... يا بتكسر مخه» (١٩٩٩/٩/١)

من شاف بلاوي الناس (١٩٩٩/١١/٢٠)

دلوني على السبيل (١٩٩٥/٤/٩)

سليمان الفهد (سوالف): لاطبنا ولا غدا الشر (١٩٩٥/٨/١٩)

وحدة ما يغلبها غلاب (١٩٩٤/١/١٥)

هو بوش وهي بوشية (١٩٩٣/٤/١٣)

عبدالرحمن النجار (على الصفحة الأخيرة):

الحكومة الجديدة «وراعي النصيفة سالم»

(١٩٩٦/١٠/٢١)

حليمة وعادتها القديمة (١٩٩٦/٣/١٠)

المجلس «الاختلاطي» وسقوط «المقاطي»

(١٩٩٦/٦/١٧)

أحمد شمس الدين (كلام الباب): معارضة «فايف ستار» (١٩٩٦/٤/٢٦)

وينك... يا شتا؟ (١٩٩٦/١٢/١٠)

أبشروا يا أهل السالمية (٢٠٠١/٧/٢٨)

أحمد البغدادي (أوتاد): المستندات المطلوبة: نحية ودشداشة قصيرة

وانتماء حزبي (١٩٩٧/٥/١٢)

البكاء على أطلال الديمقراطية (١٩٩٨/٨/٨)

أضحك في خيطان أو عليها... لا فرق (١٩٩٨/١/٣)

أحمد الربيعي (بالقلوب): السيد يهذي جميلا (٢٠٠١/٧/١١)

عفا الله عما سلف (٢٠٠١/٧/١٤)

أقول قولي هذا (٢٠٠١/٧/٩)

فيصل القناعي (أما بعد): قبل ما يكبر طيره (١٩٩٥/٧/٢)

زواج المصلحة (١٩٩٣/٥/١٨)

هوامير الأمة (١٩٩٣/٤/٢٧)

يوسف الشهاب (شرباكة): سمفونية الجواخير (١٩٩٤/١٠/٣١)

لسنا ديرة بطيخ (١٩٩٤/٨/١٣)

كفالة... على الريحلة (١٩٩٤/١١/٣٠)

صلاح الهاشم (الرقيب): أحقاد يا عرب أحقاد (١٩٩٨/١١/٦)

إذا شاب الغراب (١٩٩٤/١٠/٢٤)

الصدر كويتي والطباخ لاندري من

(١٩٩٤/١٠/٤)

صالح الشايحي (بلا قناع): يتخسر إذا بتلعب (١٩٩٨/١٠/١٣)

الكويت لن تدخل بيت الطاعة (١٩٩٨/٣/١٠)

مال سبيل (١٩٩٥/٤/١)

لقد اخترنا أمثلة محدودة (ثلاثة عناوين لكل كاتب) من أهم كتاب الأعمدة الصحافية، لتتخذ هذه العناوين دليلاً على نزعة واضحة نحو «الشعبية» وإشارة دالة على خصوصية المحتوى، ولكي ندلل - عبر هذه العناوين - على لغة هذه المقالات التي تعد بمنزلة «نقطة» في لغة الكتابة، وفي تكوين المقالة بوجه عام، وهو ما تكاد تنفرد به هذه الأعمدة من بين الكتابات المقالية الصحافية في ميدان الصحافة العربية، فإذا كانت البداية المبكرة تولاها كاتب واحد (سليمان الفهد) مقتفياً خطى الكاتب الساخر محمود السعدني أو غيره من الكتاب الظرفاء في مصر خاصة (الكاتب تخرج في كلية الآداب - قسم الاجتماع بجامعة القاهرة) التي ارتبط فيها بصداقة مع بعض التجمعات ذات الطابع السياسي، فإن حالة الازدهار والتنوع والغزارة، والجرأة في توجيه النقد أيضاً، تجاوزت بالظاهرة أن تكون محاكاة أو اقتداء، فقد استقرت عدة أساليب لا يصعب أن نفاضل بينها على أساس من هنية اللغة والتشكيل لهذا النمط المركز من المقالات، حيث يبلغ مدى بعضها مستوى الشعر في إيقاعه وكثافة دلالاته وجدة صوره وتماسك فقراته المتحمة في نسيج تشكيلي مبتكر، وتندرج حتى تصل ببعض آخر إلى مستوى لغة التوصيل ووصف الوقائع ليس أكثر. ومن هنا فإننا نتخذ العناوين مدخلاً أو «نافذة» لتأمل مدى الجرأة اللغوية وطرافة التركيب الصوري في هذه العناوين، أما المستوى «الشعبي» فقد تفوق فيه فؤاد

الهاشم، وفيصل القناعي بصفة خاصة، حيث يسيطر الطابع التهكمي الذي يرسم صورة كاريكاتورية، فنجد عند القناعي عناوين من نوع.

«روليت» التجنيس (١٩٩٤/٥/١٩)

أحزاب الأنابيب (١٩٩٤/٩/٥)

حكومة الفواتير (١٩٩٤/٧/١٢)

التقاؤب الرسمي (١٩٩٤/٥/٢٤)

استيراد البطالة (١٩٩٥/٩/١٦)

الهيئة العامة للاختلاس (١٩٩٣/٥/١٣)

وزراء «نص دوام» (١٩٩٢/١٠/٢٤)

أما الهاشم، فإن مساحة التمادي في التهكم والسخرية تمضي بعيدا لديه، في مثل:

«ما بأس تمه» إلا... مليون! (٢٠٠١/٧/٥)

وزير إعلام أم... وزير إظلام (١٩٩٥/٢/١٢)

أهل «السنع» و... الحبريش (١٩٩٦/٦/٨)

وأیضا... «سین الطینی»... وقیطانته (١٩٩٧/١٠/٢)

محطة... «اشتم واعتذر»! (١٩٩٦/٦/٢٢)

معمّر أم... مخمر!!! (١٩٩٦/٥/٢٨)

سيدنا الاسم الحركي للملك حسين (١٩٩٥/٢/٢٧)

إن طابع التهكم والسخرية لا يقف عند حد بالطبع، إنه يصنع نسج المقالة، التي تبدو على إيجازها مبهرجة بألوان أخاذة، تذكرنا بالأهاجي القديمة الموجهة، حيث كان بيت من الشعر ينال من هيبة القبيلة وينزل بكبريائها إلى الحضيض. وهذه الخصوصية - كما هو متوقع - ليست متاحة لجميع كتاب الأعمدة، أو لأكثرهم.

ولكن: كيف ينسج كاتب العمود - المميز أسلوبيا - خيوط مقالته؟

من حق أعمدة صالح الشايحي أن تكون بداية البحث عن جواب من خلال التحليل الأسلوبي، لأنه سبق زمنيا^(١٧) - بعد سليمان الفهد الذي عطينا بكتابته في مكان آخر - ولأنه بهذا السبق، واستقرار طريقته في الكتابة يعد مسؤولا عن «حالة الإقبال» من الكتاب، والرواج لدى القراء، على هذا النوع من الكتابة. إن صالح الشايحي هو الأحق بأن يوصف بأنه «لاعب البلياردو الماهر»، وإذا كان لاعب هذه الرياضة الدقيقة المحكمة لايمارسها منفردا، فإن فؤاد الهاشم لا بد من أن يكون على الطرف الآخر من «الطراييزة»، وهذه الصورة المستعارة راعت جوانب «شكلية» محسوبة بدقة، وقد تبدأ «اللعبة» بالتزام الحيز المكاني

المتاح، المميز بلونه، وباستخدام «العصا» دقيقة الطرف لغير الضرب، والمسح المستمر على «سناها» بالشمع تمسكا بالنعومة وتجنب «جرح» الكرات، ثم نصل الى جوهر اللعبة وهو إيصال أكبر عدد من الكرات إلى الهدف بطريقة غير مباشرة، وهذه طريقة صالح الشايجي التي ابتدعها، فإنه إذ يصوب ضربه إلى الكرة الحمراء، يدبر تركيب الحركة بحيث تأخذ البيضاء والسوداء في طريقها!! وهذا الأسلوب في اللعب بالكلام مستقر منذ المحاولة الأولى في كتابة العمود، ولكنه لم يعد محصورا في صاحبه الآن، فهناك أكثر من قلم يفعل هذا بدرجة أو بأخرى.

نسجل، صرخة المولود الجديد في أول ما كتب صالح الشايجي من أعمدة لم تتوقف، وكان بعنوان: «الكتابة والهم وأشياء أخرى...» (١٩٧٧/٨/٢)، ومن الواضح أنه لم يكن قد أمسك بزمام صياغة العناوين بعد، هذا غير أن أسلوب التصويب إلى كرة لتضرب كرتين على التوالي كان موجودا، وهو الأسلوب «الأمثل» و«الجوهر» لفن المقالة.

هكذا يبدأ العمود الأول:

«الكتابة ليست حرفة ولن تكون! ومتى كانت حرفة ضاع الهم، أو ضاع الإدراك! منذ بدء الخليقة وفطريتها. والكتابة تعبر عن هم داخل الإنسان، يراه منبسطا على أرض واقعه، فحاول الإنسان بالكتابة أن يطوي هذا الهم المنبسط، ولكن الأمية المتفشية «قاتلها الله» وأعنى بها أمية المثقفين... ولا أعني بالمثقفين خريجي «أكسفورد» أو «كامبردج» أو ما إلى ذلك من أسماء الجامعات العالمية التي تحشو العقول علما، ولا تحشوها... هما.

«أمية المثقفين الذين يحسنون القراءة والكتابة بلغات العالم الحية والميتة! لم تعلمهم كيف يصابون بالهم والغم. والهم والفهم ثقافة عالمية المستوى، ولكن مع الأسف ليست هناك جامعات تدرس هذه الثقافة، فهؤلاء الحسان الكاشفات عن نهودهن في شوارع السالمية ويحسدون وباريس ولندن، وعن سيقانهم في نواح أخرى، هن عرييات وإن حاولن أن يتقنن بالقناع العالمي... هؤلاء الحسان لم يصبن بالهم، لأن عقولهن فارغة من المادة المغناطيسية التي تستطيع جذب هذا الهم المنبسط على أرض الواقع الذي يعيشه ونعيشه نحن كأمة... فعشهن ونعشن كلنا دون أن يتواقر لنا إحساس بأننا أمة مكدودة، مهدورة، تعبئة تعيسة، من هنا نجد أن الكتابة إن كانت حرفة فإننا لن نحس بالهم الذي يسيطر علينا، ويكون كالتغ داخل صدورنا... يؤنسنا الآن. وندفع ضربيته من أعمارنا فيما بعد... إلخ».

«الكتابة ليست حرفة» هذا هو المحور أو المركز الذي يسجله عنوان المقالة، وتدور حوله الأفكار الجزئية، والقصد أنها ليست وسيلة للارتزاق، إنها

«رسالة» وإضافة للخبرة الإنسانية»، وأيضاً إحدى وسائل التكيف والتغلب على صعاب الحياة. هذا واضح في الهم المنبسط الذي تطويه (تحتويه) الكتابة. هذه هي «الكرة» التي تلقت وخزة العصا، ولكن: كم كرة أخذتها في «صدرها» ونزلت بها إلى الهدف:

– متقفوناً أميون حتى لو تعلموا بكل لغات العالم، لأنهم لا يملكون رسالة هادفة.

– الجامعات الغربية تقدم العلم، ولكنها تمزج مثقفينا عن واقعهم.
– بناتنا يتصورن الحياة والحرية في السياحة بين أرجاء العالم والسلوك المتحرر على النمط الأوروبي، هرباً من عروبتهن التي لا فكاًك منها.
– إننا في مجموعنا لا نفترق في الغفلة عن هؤلاء الفتيات، وإن اختلفت طريقة الهروب، لأن وعينا بالمصير غائب تماماً.
– لابد من فكر يخرجنا من أزمتنا، لأن الأزمة كالتبغ... تشاغلنا الآن، وتقضي علينا مستقبلاً.

إن هذا الانتقال الرشيق، في جمل سريعة، موقعة، والالتفاف حول الموضوع نفسه، بما يبدو أنه يناقضه أو لا يجاريه، ثم العودة مجدداً إليه... هو الطريقة التي تميز أعمدة صالح الشايحي، وتمنحها مذاقها الحاد المميز، سيضيف «تكوينات» أخرى مستقبلاً، قد لا نجد جذورها حتى في هذه المقالة الأولى، كأن يقول «لأننا أمة تنجح إلى السلم إن جنحوا هم إلى الحرب»، وهذا الاستدعاء للقول المأثور (وهو هنا آية كريمة، يورد بعضها بالمعنى وليس بالنص)، ثم قلب دلالاته بما يجعلنا في الموضع الخطأ يؤكد طابع التهكم والهجاء (والتحذير أيضاً)!! وهذا التلاعب بالدلالة، وقلبها إلى عكس ما يتبادر إلى الذهن أداة طيعة في إضفاء المفاجأة وتأكيد المفارقة، فتحت عنوان: «وشهد شاهد من أهلها»^(١٨)، عن أزمة دستورية كانت مستحكمة بين مجلس الأمة والحكومة، يقول: «قد يظن البعض الحل صعباً، ولكن صدقوني ليس أسهل من الحل»! وتحت عنوان: «باب التوبة»^(١٩) يقول: «الحق أبلج، والباطل طلسم كحير الليل، والحق قد يهن وقد يحزن يوماً أو بعض يوم، ولكن الباطل واهن حزين كسير كل يوم».

إن المفردات القرآنية ممتزجة بالمأثور التراثي: الحق أبلج والباطل لجلج، وفي بناء العبارة عناية غير مصطنعة بالإيقاع، وبالصورة التشبيهية والاستعارة. الإيقاع متعوق الدرجات في تكرر «قد» وتكرار «يوم» وترادف الصفات الموقعة: واهن – حزين – كسير. وفي المقالة ذاتها يعود إلى تأكيد الإيقاع بتكرار وتعدد الصفات^(٢٠): «فأهلاً بالتوابين المتطهرين المستغفرين عن آثامهم وزلاتهم وسقطاتهم».

أما الصور الهجائية اللاذعة، فإنها تحول كرات البلياردو إلى جمرات يقول عن «قموار المغوار»^(٥١): «قموار قرد مغوار، تجده في قرادة القروء، أو في «شروال» غوار، يصلي وراء إبليس ليلاً، ووراء الشيطان في النهار، يركع للفلس دوماً، ويمجد على الدوم الدينار». ان السجعات هنا، وتوازن الجمل وتداخل الفصيح والعامي يداعب القارئ العادي ويثبت النزعة التهكمية في هذه الصورة الهجائية المستحيلة!

نقرأ: «كلهم لصوص» (١٩٩٦/٣/٩) عن بعض مثقفي الخليج وشعورهم بالدونية أمام المثقفين من خارج المنطقة، وما يضيفونه على أنفسهم من أهمية حين يكونون «ضد»، وفي المقالة طال الهجاء الجميع، ونقرأ «مال سبيل» (١٩٩٥/٤/١) عن مكافأة كبيرة حصلت عليها مذبة بالتلفزيون: «إذا كان وزير الإعلام يدري بتلك التجاوزات في وزارته فتلك مصيبة، وإن لم يكن يدري فالمصيبة أعظم. والمصيبة حينذاك تصبح فضيحة لها أجراس برقيتها، ومججلة رجلاها بالخلخال تمشي، فيسمع صدى مشيها موتى الصين، ويفزع من هولها نيام الأرجنتين، ويصحو على قرعها سكارى العراق الذين لا يفيقون!!». وتمضي الصور المبالغة المستحيلة إلى التهكم والسخرية من المشبه والمشبّه به على السواء، فما حصلت عليه هذه المذبة المحظوظة: «اللهم لا حسد، مبلغ يعادل مرتب وزيرين وربع وزير، ويعادل مرتب أربعة أعضاء ونصف من أعضاء مجلس الأمة، ويعادل مرتب قبيلة «الهوتو» كلها ببطونها وفخوذها ورؤوسها وشعر رأسها». وتقرأ «اتحاد ألك» (١٩٩٥/١٠/٢) أو «احتس ورايك وزير» (١٩٨٥/٥/٢) لنجد جراحة النقد، وتحديد الهدف، والتوجه المباشر إلى القصد دون فضول القول... مع هذا الطابع الأسلوبى المميز الذي عرفناه. ونسجل نص هذه المقالة الأخيرة، إذ نجد فيها ملامح من «الوجه الآخر» لأسلوب صالح الشايحي:

احتس... ورايك وزير...!!

هذه نصيحة لك يا ذا العينين... يا من لا تلري عينك

اليسرى عما قرأته عينك اليمنى... ويا من تقرأ صباحا

فتسى مساء.

هذه نصيحة لك. لا تطلب منك عليها... جزاء ولا شكورا...

فهي رخيصة رخيصة... أرخص من سمعة مواطن على لسان

وزير!!

النصيحة يا هذا... إنك لم تعد في مأمن من وزرائك...

وإن الخطر من الوزراء صار يطوق عنقك... ويحزم بطنك

... وترسف فيه قدامك المنهكتان...

فبعد الذي سمعناه من وزير «العدل» في جلسة مجلس الأمة التاريخية الأخيرة... وحينما صار يوجه التهم ذات اليمين وذات اليسار... على مواطنين أبرياء أبراً من السوسنة في يد طفلة...

فهذا مزور - رغم تبرئة المحكمة له - وهذا استباح تسعة وخمسين مليوناً من المال العام، وهذا قابض شيكات ومستفيد من أزمة المناخ، وهذان الاثنان مفرر بهما، وكأنهما قد جاءا لهذا المجلس من مدرسة ابتدائية،

(...) ناسفي الأصوات الشعبية الكثيرة التي أوصلتهما لهذا المجلس.

صار عليك أيها البريء أن تخاف من تهمة «وزيرية» ذات وزن ثقيل، فلا تملك حيالها شيئاً ولا تملك لردّها حولاً ولا قوة.

فأنت ما أنت إلا مواطن. وهو ما هو إلا وزير مبخر معطر مبشت. ويا له من فرق بينك وبينه!

وصار عليك يا هذا المسكين... يا من لست بوزير ألا تعلم فوق علم الوزير... وألا تتفاهق فوق فصاحته... وإلا فإنك ستلتقي النصال فوق النصال... وستبكي عليك أمك ليلاً... وسيحزن عليك أبوك نهاراً... وستعيش في دائرة الاتهام الحزينة!

وإذا سرت بسيارتك في الشارع... فاحترس قليلاً
يكون وراءك وزير. وإذا تأكد لك وجوده... فاقف سيارتك... واهبط منها سريعاً لتقديم لمعادته التحية... حتى لا تأتيك تهمة... بأنك «استباحت الشارع العام» (انتهت المقالة)

في هذه المقالة ما تعودناه من جرأة النقد ومباشرة، وحدثه، ومن نزعة التهكم، ولكنها تضيف نوعاً من شفافية الشعر، ليس في استخدام اللغة المجازية وحسب، كما نجد في التشبيه الضمني (أرخس من سمعة مواطن على لسان وزير)، والتشبيه الآخر (أبراً من السوسنة في يد طفلة)، وإنما يتجاوزها إلى ذلك الحس الإنساني الذي يضع صورة في مقابل صورة: الوزير - المواطن؛ وهو حس شفيف حادب، يزداد حنواً في مقابل الصورة الأخرى الموسومة بالقطرسة والادعاء، هذه المسحة الشعرية عبرت عن وجودها في كثير من الصور مثل:

- امرأة من نور تلعن نساءً من ظلام.
 - امرأة خاطلت لحياتها كفناً ولوتها فستان عرس.
 - صار الوطن بالنسبة لنا رغيغ خبز كل يديه صوب ناره.
 - صار الأردني في العراق أخوف من الدجاجة في حظيرة الخنازير.
- وهذه الشعرية تأخذ مداها حين يكون «الموضوع» بعيداً عن مطالب السياسة

وعشرات الواقع الاجتماعي، فيخلق في رحاب الإنسانية ينطلق في ميدان البذل والفساء. وقد تكون قصيدته: «يا مصر... إني غسبت الماء بالماء» (١٩٨٧/٧/٢٣) نموذجاً وافياً لهذا المستوى من الكتابة، إلى قطع أخرى، مثل «زغاريد في قبر شهيدة» (١٩٨٦/٧/٢٧)، وهي عن نورما أبو حسان شهيدة الجنوب اللبناني، وأيضاً: «حنان... قضية فلسطينية» وغيرها.

٥- رؤية إجمالية

ويمكن - في نهاية هذا التناول الانتقائي الذي حاول أن يكون قادراً على الوفاء بالحق العام لهذا الفن المهم - أن نوضح بعض الأمور:

١- إن التنوع الموضوعي عبر النصف الثاني من القرن العشرين قد بلغ مدى واسعاً، يوشك أن يكون استوفى التخصصات العلمية، والاتجاهات الاجتماعية والسياسية والنزعات الذاتية، فضلاً عن الجوانب الجمالية الخاصة، ويمكن أن تعد مقالات عبد الرزاق البصير نوعاً من التجميع (في حدود الممكن له)، الذي تطرق إلى اتجاهات شتى، وكان هذا بفعل امتداد التجربة، والتحرر من قيد الوظيفة، وأنه يركز على ثقافة عامة، ويملك حساسية عصبية تدفعه إلى الاستجابة المباشرة لكل حدث عارض، كما كان أمامه نموذج طه حسين في اهتماماته بالشأن العام. هناك من يوازيه في التنوع الموضوعي مع اختلاف في نقاط الاهتمام، وهو فاضل خلف، ومن يقابله في التقيد بالموضوع الواحد، وهو عبدالله حسين الرومي.

٢- مقالة العمود الصحافي هي صاحبة الأثر الأقوى الآن، ونحن نعلمها تطويراً مهماً في لغة الصحافة، وفي لغة النثر الكتابي في الوقت نفسه، ونعلمها كذلك «القالب» الذي يحقق بلاغة الإيجاز ومطالب صحافة عصر السرعة، إذ حققت المقالة في عمود توازناً محموداً تولى حماية فن المقالة من الانقراض أمام زحف التمسار الزمني، والاهتمام المباشر بالأمور (الساخنة) التي تشغل المجتمع. من جانب آخر لم تتحول المقالة في عمود إلى صيغة «الخبر» - تلك الصيغة التي يمكن أن تقضي عليها، لقد ظلت عند أعلامها من أمثال: سليمان الفهد وصالح الشايجي وعبد الرحمن النجار وفؤاد الهاشم وصالح السامر، ظلت أقرب إلى الإبداع الفني الذي يتحرر من قيد المناسبة، حتى إن كانت المناسبة المحددة هي المحرك أو الباعث في البداية.

٣- وقد اخضرت براعم هذه الأعمدة، فتكررت صيغتها ولكن في تواصل علائقي آخر، امتد إلى نصف صفحة من حجم الجريدة، تحت مسمى «استراحة» أو ما أشبه هذا، وفي هذه الاستراحة يطرق كاتبها عدة موضوعات متصلة أو منقطعة، وفقاً لتداعيات أو اهتمامات يثيرها، والمهم أن هذا الشكل

المتطور (أو المركب من عدة أعمدة) قد وجد رواجاً عند أصحاب الأقلام الذين تبتعد بهم اهتماماتهم عن الاشتغال بالصحافة، ولكنهم يجدون في أنفسهم الرغبة في مخاطبة القارئ العام، ومشاركة كتاب الصحافة ما يحظون به من شهرة سريعة. لقد أقبل على كتابة «الاستراحات» أساتذة الجامعة، وكبار الموظفين الذين اعتزلوا - بحكم السن- وظائفهم، والأدباء والشعراء، فضلاً عن كبار الصحفيين. وأعتقد أن هذه «الاستراحات» تحتاج إلى عناية خاصة، لأنها يمكن أن تكشف عن علاقة إيجابية بين أداة التوصيل والأسلوب المقترح للموضوع، وبخاصة حين يكتبها أساتذة الجامعة ممن نشأوا على التفكير الموضوعي والتوثيق المرجعي واللغة المحايدة، إذ يجدون في هذه الاستراحات فرصة التحرر من قيود الواجب، وإمكان «الإشادة» بالمنجزات الخاصة.

٤- وقد تطورت لغة المقالة (لغة الكتابة بوجه عام) عبر المدة التي نمنى بها، فتسامحت فيما لم تكن تتسامح فيه، وتوسعت في الترجمة والاشتقاق والتوليد، بل تسامحت في استخدام كلمات وأمثال وأشعار عامية، ومأثورات شعبية، وانفتحت على لهجات عربية مختلفة، في مقدمتها اللهجة القاهرية، وكان هذا بفعل الحضور الواضح للحياة القاهرية في الأعمال الفنية وتوسع السفر إلى القاهرة والعيش بها في فترات قد تطول بدوافع مختلفة، فضلاً عن الاختلاط بالمصريين في الكويت، ومن أطرف صور المقالة التي تستحق القراءة من وجهة علم النفس اللغوي تلك التي يبنها كتاب الأعمدة الكويتيون حين ينشعب خلاف حول موضوع ما، طرفه الآخر شخص مصري (صحافي أو غير صحافي) وهكذا يتصدى الكاتب الكويتي للدفاع عن قضيته، مستندعياً لغة الآخر وتعبيره، يسبقه إليها، ويسكتها بها، ويعطل تفوقه في استخدامها. والشيء نفسه يحدث حين يكون الطرف الآخر لبنانياً أو فلسطينياً ممن تشبع في لفهم اليومية مفردات وصيغ خاصة يعرفها الكاتب الكويتي، فيبادر إلى استعراض مهارته بانتزاع قناع الآخر، ويرسم صوراً لغوية هي غاية في الطرافة، ففؤاد الهاشم يرد على الصحافي المصري عبدالستار الطويلة تحت عنوان «شر البلية ما يضحك» (١٩٩٧/٨/٢٢)، فيبدأ بقوله: «هناك قول شعبي في مصر هو: أنا مش قصير وقزعة، أنا طويل وأهبل»، ويرد الشاذلي على الصحافي المصري موسى صبري تحت عنوان: «رب اشرح صدر موسى» (١٩٧٧/١٠/٢٦) فيخاطبه «سيدي الشيخ... أعرف أنك شاطر، وكما قالوا: غلطة الشاطر بألف». أما عبدالرحمن النجار فيكتب تحت عنوان: «قذاف البيض... بعد قذائف الدم» (١٩٩٦/٥/٢٩): «للزعيم الليبي العقيد معمر القذافي شقيق اسمه قذاف الدم، وهو كما ترون اسم رومانتيكي يوحى بالراحة والسلام والطمأنينة (١) قذاف الدم... إنه فعلاً من الأسماء الرومانسية الجميلة!! ولأن الزعيم الليبي نفسه خانه

الحظ في الأسماء، ولم يكن اسم قذاف الدم من نصيبه بل من نصيب أخيه، فقد أصيب الزعيم بخيبة أمل، وراح يبحث عن اسم «قذافي» جديد فعثر أخيراً على اسم «قذاف البيض»... إلخ.

٥- إن هذا المبحث السابق - بدوره - يمكن أن يفتح طريقاً لدراسة لغة المقالة وتطورها، وروافدها اللهجية العربية، والأجنبية، وهذا المبحث المقترح أولى به المختصون بعلم اللغة، ولعلنا اقترينا من هذا الاتجاه في تحليلنا لما تيسر لنا من مقالات (افتتاحيات) الدكتور محمد الرميحي، الذي يستحق أن نستوعب رحلته مع افتتاحيات «العربي»، مما كتب بعد عام ١٩٩١، فقد كان يحمل رسالة مهمة، هي الدعوة إلى القراءة، فمن دون تحفظ لا نكاد نجد له مقالة لا تبدأ من إشارة إلى كتاب، أو تستطرد إلى ندوة، أو تثير قضية وتعرف بمعضاتها، وتمدد الآراء والأقوال حولها، هناك دعوة مستمرة إلى التفاعل القرائي، أما شكل المقالة، أو فنياتها فقد كانت تستوعب لغة الخطاب العام الذي يرتفع بالقارئ العام إلى مستوى القضية وخصوصية الطرح العلمي لها، فلا يضحى بالمصطلح، ولا بالدقة، ولا بالمنهج، مما يعني أن الجهد كان منصرفاً بالكلية إلى إزالة العسر المعرفي، ليتحول إلى يسر ثقافي، هكذا كان.

الهوامش

- 1 المتطور التاريخي أو المنهج التاريخي يعنى بالظاهرة الفنية في نموها الفني من خلال التفاعل مع المؤثرات الزمنية مرحلة بعد أخرى، أما المنهج الفني فيمنع بتحديد الخصائص الفنية المميزة اعتمادا على أصل نظري معتمد، مثل البنيوية أو الأسلوبية أو غيرها.
- 2 ويضاف إلى هذا كتاب شغلوا فترة بعينها ثم توقفوا، مثل عبدالعزيز حسين، وعبدالله زكريا الأنصاري، وغيرهما، كما سنرى.
- 3 الدراستان هما: البصير والمتنوير: رجل وقضية - تأليف طالب الرفاعي، و: المقالة عند عبدالرزاق البصير - تأليف الدكتور عبدالله القتم، والكتاب الثاني أقوى دخولا في موضوعنا.
- 4 من هذا القليل عن فن المقالة في الكويت ما تناولناه في كتاب: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت (ج ١) تحت عنوان: «فن المقالة وتطور الأساليب النثرية» - الفصل الأول من القسم الثالث (ص ٣٦٣ - ٤٠٧)، وفي هذه الصفحات ما يصح أن يكون تمهيدا لما نذكره في هذه الورقة. لا يبدأ الفصل المذكور بإشارة إلى الجيل المؤسس لفن المقالة الحديثة: عبدالعزيز الرشيد، وعبدالله على الصانع، وأحمد البشر الرومي. ثم جيل الوسط الذي يمثلّه البصير والسقاف وعبدالله حسين الرومي، وعبدالمعز الصرعائي، وعبدالمعز حسين، وفاضل خلف، وخالد خلف، وغنيمة المزروع، وهو الجيل الذي شهدت بداية منتصف القرن نشاطه أو بداية نشاطه، فهو الذي بدأ به هنا، أما «الجيل الذي بدأ» - إبان تأليف الكتاب (١٩٧٤) - فإنه بدوافع استجبت تراجع عن الاهتمام بفن المقالة. كما ظهرت وتاصلت أسماء أخرى هي التي نعني بها في هذه الورقة. وانظر أيضا ما قدمناه من تحليل لمقالة عبدالعزيز حسين: «الخصائص النفسية للشعب الكويتي»، ضمن كتاب: الأدب وروح العصر - ص ٢٤٩.
- 5 وفي أثناء هذا الانثناء المنهجي يتم تجاوز أمرين، فمن تحديد مصطلح مقالة Essay - منذ اكتشافه، أو تبنائه، «مونتشي» وريده بدءا من عام ١٥٨٠ وصفا لكتابة.. نثرية تأملية، متنوعة الموضوعات متحررة الأسلوب - لم يستقر المصطلح على ما يميزه تمييزا جامعا مانما، وهكذا اختلفت المقالات بل تباعدت شروط الجودة، والشكل، والموضوع.
- انظر مصطلح: مقالة، مقالة طليقة، مقال شخصي حميم: معجم المصطلحات الأدبية - إعداد: إبراهيم فتحى - وانظر عن المصطلح نفسه: مصطلحات الأدب، للدكتور مجدي وهبة.
- أما الأمر الآخر الذي نتجاوزه فهو تحديد زمن البحث بالنصف الثاني من القرن الماضي، فهذا التحديد لابد من أن يكون تقديريا، لأن الظاهرة الأدبية لا تتشأ كاملة ومحددة، وإنما ترمى بترتها، لتتمو على مهل، استجابة لعوامل متعددة، حتى تأخذ ملامحها الأساسية، وهي في هذا تشبه الموجة المتحركة، المتمثلة المنفصلة.

- 6 جاء في لسان العرب: «يقال ما أحسن قبلك، وهولك، ومقاتلك، ومقاتلك، وقالك، خمسة أوجه» أي أن المعنى واحد، فالمقال أو المقالة: كل ما يقال أو ينسب من الكلام.
- 7 مجلة البعثة يونيو ١٩٤٨ - والنص مشفوع بعدد من الصور، هذا مؤشر ترجيح لطابع المقالة.
- 8 مجلة البعثة - يوليو ١٩٤٨.
- 9 مجلة البعثة - فبراير ١٩٤٩ - وفي أعقابها يتوسع الكاتب في هذا الاتجاه الوصفي الذي يعنى فيه بخصوصية الوطن، إذ يكتب تحت عناوين دالة مثل: جمال بلادتي.
- 10 مجلة البعثة - فبراير ١٩٤٩.
- 11 مجلة البعثة - أبريل ١٩٥٠.
- 12 مجلة البعثة - مايو ١٩٥٠.
- 13 للشاعر عبدالله سنن قصيدة في رثاء الفنان معجب البوسري، تحكي أطوار مرضه، ومعاناته. انظر نص القصيدة في ديوان: نفحات الخليج.
- 14 مسرحيات موليير المترجمة من ذات الفصل الواحد، وقد نشرت في كتاب واحد أيضاً عام ١٩٥٦ (الناشر: دائرة المطبوعات).
- 15 من المعروف أن حمد الرقيب كان وراء استقدام زكي طليمات، إذ درس على يديه في مصر، وقد أعانه على تكوين فرقة المسرح العربي، ثم تأسيس مركز الدراسات المسرحية. كانت البداية عام ١٩٥٨.
- 16 مقالة أعياد مهمل - مجلة البعثة - مايو ١٩٤٧.
- 17 الفجر: صحيفة أسبوعية، لسان حال نادي الخريجين، صدرت في ٢ فبراير ١٩٥٥، وتصادعت نبراتها مع تصاعد المد القومي.
- 18 الشعب: أسسها المحامي ونائب البرلمان فيما بعد الأستاذ خالد خلف، ذو الاتجاه القومي، صدر عندها الأول في ٥ ديسمبر ١٩٥٧ وأزرت حركة الوحدة المصرية السورية، وتوقفت عند صدور قرار عام بإيقاف جميع الصحف وحل جميع النوادي أو إغلاقها في ٣ فبراير ١٩٥٩.
- 19 الرائد: مجلة شهرية أصدرتها لجنة الصحافة والنشر بنادي المعلمين، ومؤسسوها من أقطاب «البعثة»: أحمد العدوان، وحمد الرقيب، وفهد البويري - صدرت عام ١٩٥٢ ويعد فترات انقطاع لاتزال تصدر.
- 20 الإيمان: أصدرها النادي الثقافي القومي، فالمراد: الإيمان القومي، أركان تحريره من دعاة القومية المشهود لهم: أحمد السقا، أحمد الخطيب، وعبدالله حسين، وعبدالله يوسف الغانم وعبدالرزاق البصير وغيرهم. انظر: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - ص ٢١٢.
- 21 الدكتور عبدالله القتم: المقالة عند عبدالرزاق البصير - منشورات جامعة الكويت ٢٠٠١ - ص ٣٦.
- 22 ويتضح هنا في انضمامه المبكر (عام المجلس - ١٩٣٨) إلى المطالبين بمجلس تشريعي، كما شارك في تأسيس النادي الثقافي القومي (١٩٥٢) وشارك في رئاسة

- تحرير إصداراته: الإيمان، صدق الإيمان، ملحق الإيمان ومشاركته بدراسة عن «البطولة في الشعر العربي الحديث» ضمن فعاليات مؤتمر الأدباء العرب الثالث الذي عقد في الكويت (٢٠ ديسمبر ١٩٥٨) انظر: الدكتور عبدالله القتم: المرجع السابق ص ٢٨ - وانظر أيضا: الكويت والتنمية الثقافية العربية - عالم المعرفة - سبتمبر ١٩٩١ - ص ٤٩.
- 23 الدكتور عبدالله القتم - المرجع السابق - ص ٢٢٩ - ٢٣١.
- 24 يطلق البلاغيون - بدءا من الجاحظ في «البيان والتبيين» - على ظاهرة ترديد المتكلم للعبارة الجاهزة الزائدة على حاجة المعنى وصف «الاستعانة» أي أن (الخطيب) يردد مثل قوله: يا أخي - أفهم علي؟ رعاك الله... إلخ، بقصد ملء فراغ الوقت حتى يعثر على المعنى أو اللفظ الذي يريد. ومن المعروف أن البصير كان يملئ مقالته، فهو أقرب إلى الخطيب في ارتجال الكلام.
- 25 هذه الكتب الخمسة هي: تأملات في الأدب والحياة، في رياض الفكر، نظرات في الأدب والنقد، شعراء معروفون مجهولون، الخليج العربي والحضارة المعاصرة.
- 26 انظر مثلا من بين مؤلفاته: البترول والتغير الاجتماعي في الخليج، البحرين وقضايا التغيير السياسي والاجتماعي، وقد يعمل العنوان دعوى المفارقة دون نص عليها مثل: الخليج ليس فقط... إلخ.
- 27 وكذلك كان الدكتور الريمي يكتب لصحف أخرى إبان رئاسته تحرير «العربي» وبعدما - انظر كتابه: «الأعداء» الذي تقوم مادته على مقالات متووعة تدور حول محور قضايا الحرب والسلام في الخليج العربي - دار سعاد الصباح - الطبعة الأولى ١٩٩٦.
- 28 نشرت هذه الكتب الثلاثة تحت عنوان موحد «أحاديث عربية» (الناشر: الشركة الكويتية للأبحاث ١٩٩١) ثم يأتي العنوان المحور الشارح كما بينا، وهي، أي الكتب، من الناحية الكمية أقل من نصف ما كتب من افتتاحيات مجلة العربي مدة رئاسته لتحريرها.
- 29 من هنا كان اختيارنا للعنوان الفرعي لهذه الفقرة: «ضرورة القراءة»، وفي موقع العنوان فإنه يعني ثلاثة أشياء: المفارقة بين توجه جيل البصير وجيل الريمي، حيث يلح الأول على الكتابة، ويلح الآخر على القراءة، وهذه الدعوة متكررة في مقالات الريمي التي تثير القضايا وتعرض نواذر الكتب والمقالات التي لا يعرفها القارئ العربي، وتعني أخيرا أهمية أن نقرأ الريمي هراة جمالية لكشف المستوى الآخر لهذه الكتابة.
- 30 إزالة الحواجز: ص ٢٣، هموم البيت العربي - ص ١٥٥.
- 31 وكان العرب يقولون أيضا: وزيدة القول، بمعنى خلاصته أو ما ينتهي إليه من نتائج، وهذا التعبير القديم يختصر في اللهجة الكويتية إلى «الزيدة»، فيقول أحدهم: «عطني الزيدة» حين يطلب من مخاطبه تركيز كلامه في عبارة دالة. ولكن الريمي لم يستعمل هذا التعبير.
- 32 المقال بعنوان: الكتابة... فن السهل الممتنع - المري: ديسمبر ١٩٨٢ - النص من ص ٢٨.

33	عنوان المقالة: البيت رب يحميه - عدد أغسطس ١٩٨٨ - وهي من الجزء الثالث - ص٢١٧.
34	انظر: جيران جنيت: خطاب الحكاية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٧- وانظر أيضا: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي - محمد فكري الجزار - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
35	العرب في عالم متغير: ص١٠٢.
36	إزالة الحواجز: ص٢١٠ - والنص الختامي: ص٢١٩.
37	السابق نفسه: ص٢١١.
38	هموم البيت العربي: ص١١، والنص من ص١٦.
39	السابق نفسه: ص١٩٨ - والنص من ص٢٠٠.
40	إزالة الحواجز: ص٢٤٢.
41	هموم البيت العربي: ص٩٠.
42	السابق نفسه: ص٨١.
43	السابق نفسه: ص٢٣٠.
44	الحركة الأدبية والفكرية في الكويت: الناشر وابطة الأدباء في الكويت - ط١ أولى - ١٩٧٣- ص٤٠٢ وما بعدها.
45	السابق نفسه.
46	السابق نفسه: ص٤٠٦.
47	نشرت الحلقة الأولى من «بلا قناع» تحت المسمى نفسه بجريدة «القبس» يوم ١٩٧٧/٨/٢، وكانت بعنوان: «الكتابة والهم وأشياء أخرى»، وكما سنرى نجد أسلوب لاعب البلياردو واضحا منذ الكتابة الأولى.
48	صحيفة الأنباء ١٩٩٨/٧/٢٨
49	صحيفة الأنباء ١٩٩٨/٦/٢
50	التكرار في الوزن، والتعمد في الدلالة.
51	صحيفة الأنباء ١٩٩٧/١/١٤.

القسم السادس

I - حول الأدب الكويتي

في عيون النقاد العرب

ورقة أ.د. فايز الداية

حول الأدب الكويتي

في عيون النقاد العرب

الدكتور فايز الداية(*)

١- مقدمة أولى

يبدو عنوان البحث (**) مدهشاً وطموحاً فهو يتطلع إلى دراسة النقد الذي أحاط بالأدب الكويتي في خمسين عاماً، وقد تركت الأبواب مفتوحة، فلا قيد ولا تحديد للأنواع الأدبية، وكذلك يفترض أن تتم المتابعة للأقلام العربية الناقدة، فإذا ما أخذنا بمفهوم واسع للنقد بدءاً من العرض التعريفي وبلوغاً مصاف الأعمال المعيارية ونتائجها التقويمية، فإن ساحة الحركة تقدر مترامية الأرجاء، وهكذا تتقاطع المحاور الزمانية والمكانية والإبداعية والنقدية في بؤرة (نقد النقد).

جاء التكليف بهذه الدراسة مصحوباً بمقولة تكاد أن تكون مسلمة في الأوساط الثقافية وهي أن المحصول النقدي في هذا المضمار محدود ويمكن الإحاطة به أو عرض نماذج منه، ولن يعوق الباحث ضيق الوقت، خاصة أنه يخوض في شؤون الأدب الكويتي وشجونه.

ورغم دلالة الشواهد الأولية على صدق تلك المقولة فإنه من الصعب الاستسلام أمامها واللجوء إلى عرض حالات لا يمكن تسويغ اختيارها إلا بالاعتباطية أو المزاجية أو بالضرورة المطلوبة إنجازاً سريعاً. ويبرز السؤال الجوهرى هنا:

- هل يمكن قراءة هذا البحث قراءة متعددة؟

- هل يمكن أن نتبين العلاقة الأدبية والفكرية والإنسانية العربية فيما بين البيئات

في الأقاليم والأقطار في الوطن الكبير؟

- هل نستطيع مناقشة القيم الفنية والمنهاج النقدية في هذا النشاط؟

- هل نصل إلى إدراك مقدار التفاعل بين الأعمال النقدية والإبداع في الراهن

الذي ربط بينهما أو في حركة الأدب مع الإضاءات الناقدة؟

(*) - امتداد النقد وعلم الدلالة بجملة حبيب.

- يحمل حالها في دولة الكويت، كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية

- عضو اتحاد الكتاب العرب، دمشق

- عضو جمعية اتحاد الأدباء - اتحاد الكتاب العرب

- عضو الجمعية السورية لتاريخ العلوم عند العرب - حلب

- كاتب دراما له مجموعة من الأعمال الإذاعية في سورية

- له عدد من المؤلفات في مجال الدراسات النقدية واللغوية، إضافة إلى الكثير من الأبحاث والمقالات في الدوريات الكويتية والسورية والعربية، وشارك في ندوات وملتقيات ثقافية عدة.

(**) - العنوان الاصلي الذي وضعه كاتب البحث «الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب» غير أن مضمون البحث

اقرب إلى مشروع لنقد الأدب الكويتي أو مخطوط،

— هل تشرع أمامنا المنافذ لمعرفة أثر النقد في البيئات الأدبية والثقافية العربية؟
إن الإجابة لا شك سلبية، فالمقدمة الناقصة إنما تنتج ما يماثلها، وحجر الزاوية في
الدرس العلمي هو استقصاء المادة في أقصى درجة ممكنة وتناولها بموضوعية تؤدي
إلى نتائج ذات فاعلية بغض النظر عن الكم، أي أننا بوقوفنا على غياب الأعمال النقدية
في زوايا النظر نحقق قيمة نبني عليها موقفنا.

٢- مقدمة ثانية

إن مقولة الكم النقدي المحدود للأدب الكويتي تتضمن إيماءة إلى قضية هامة في
الثقافة العربية المعاصرة وهي إشكالية المراكز والأطراف، فقد ظلت المراكز مستاثرة
بالأضواء والجهود (مصر والشام والعراق) رغم تغير العوامل التي غيّبت الأطراف زمناً
طويلاً (منذ النهضة العربية الحديثة)، فالتطور السياسي وما صاحبه من نشاط علمي
وأدبي وفني (في الجزيرة والخليج العربي والأقطار المغاربية والسودان) لم يجد المنعكس
في حضور بارز وفاعل في المواطن العربية.

تثور أسئلة عديدة باحثة عن إجابة: فهل العلة في امتلاك المراكز أدوات الاتصال
من الطباعة والصحافة والنشر والإعلام إضافة إلى الجامعات والهيئات والجمعيات
وتأخر الأطراف في الإمساك بزمام المبادرة وإدارة مؤسسات مناظرة وقادرة؟ وهل كان
للإرث التاريخي دوره في تحديد دائرة الضوء ومن تفيض عليهم بنورها؟.

ويتفرع تساؤل يطرح خارج قاعات اللقاء وهو: هل ثمة موقف ضمني فيه إحساس
بالتفوق والصدارة لدى أهل المراكز وهو المسير لاهتمامهم وجهودهم؟.

وثمة زاوية أخرى قد تكون هي الأبعد غوراً وهي مستعارة من عالم الاقتصاد أو
قرينة له، فالتساؤل عن حجم التبادل الاقتصادي بين أقطار الوطن العربي يظهر أن
التجارة البينية ضئيلة جداً إذا ما قورنت بالتبادل التجاري بين كل قطر عربي والدول
الأجنبية، إضافة إلى ضعف التوازن بين الإرسال والاستقبال في المواد والمنتجات، فهل
هناك تناظر في طريقة التعامل ثقافياً كما هي الحال اقتصادياً؟.

ولعل الموقنين اللذين سنوردهما يميلان إشارات إلى هذه القضية، فنحن نقرا في مقدمة
كتاب الدكتور محمد حسن عبدالله «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» سنة ١٩٧٢ قوله:
«فهذا الكتاب إذاً هو المحاولة الأولى في مجالات القصة والمسرح والمقالة والنقد
الأدبي والبناء الفكري العام والتطور الحضاري... ونحن لا نقول ذلك على سبيل
التباهي وإنما نقرر هذه الحقيقة لتكون اعتذاراً مقدماً عن تضخم حجم الكتاب فهو -
من موقف المحاولة الأولى - لا يستطيع أن يلمس الأمور لمساً عابراً ويحيلك على
التفاصيل في مرجع آخر، لأن هذا المرجع - الآن - غير موجود إذا تجاوزنا بعض
الجوانب التاريخية والاجتماعية التي حظيت بقدر من الاهتمام». فهذا تقرير عن

العناية بالأدب الكويتي بعد ما يقارب ربع قرن من الانطلاقة الحديثة له من أواخر أربعينات القرن العشرين، والكاتب يستثني الشعر لأن عدداً من الباحثين الكويتيين بدؤوا العمل على إبرازه من مثل خالد ميعود الزيد في كتابه «أدباء الكويت في قرنين» وعبدالله زكريا الأنصاري في جمعه ودراسته لما أنقذ «من شعر فهد العسكر»، وعواطف العذبي الصباح في دراستها (رسالة الماجستير) عن «الشعر الكويتي المعاصر» وفي كل الأحوال يظل الناقد العربي بعيداً حتى هذا التاريخ.

والموقف الآخر كتبه واحد من المهتمين بالأدب والثقافة وهو يقدم عملاً للأديب الكويتي فاضل خلف «قراطيس مبعثرة»، وتبدو هوية الكاتب العربية من خلال مقدمته فهو يعمل معارفاً في التدريس، وهنا نلاحظ نقداً ذاتياً لذلك التقصير في متابعة الأدب الكويتي إضافة إلى إقرار فاضل خلف الذي ارتضى تلك المقدمة لتذاع على الناس من غير تعقيب أو استدراك يعدل أو يوضح ما جاء به عبدالمليم رسلان سنة ١٩٨٥ :

«وعلى الرغم من هذا العطاء السخي من أدب وفكر الأخ فاضل خلف بالإضافة إلى عطاء إخوانه الآخرين من كتّاب ومفكرين وأدباء خليجيين إلا أن منطقة الخليج العربي لا تزال بكرة من الوجهة الأدبية والفكرية، ولا يزال التقييم البغيض^(١) يخيّم عليها، ولا يزال غطاء كثيف من الظلام مضروباً على فكر أبنائها وأديهم. إذا قيسست المنطقة بأخواتها العربيات الأخريات كالعراق ومصر ولبنان مثلاً.

«ولا أكون مبالفاً إذا قلت إن كثيراً من المثقفين في عالمنا العربي - فضلاً عن غيرهم - لا يعلمون شيئاً عن منطقة الخليج إلا أنها بلاد النفط وكفى، فهم - للأسف - يجهلون جهلاً مطبقاً ما طرأ على المنطقة من تغير اجتماعي وثقافي وما تموج به من فكر وأدب. ولا أزال أذكر أنه منذ عهد قريب لم يكن الناس حتى المثقفون منهم يعرفون أديباً خليجياً واحداً سوى الشاعر البحراني الكبير إبراهيم العريض الذي كان ينشر أدبه في مجلة «الرسالة» منذ أوائل الأربعينات من هذا القرن، وهذا كله آية الآيات على هذا التقييم البغيض المضروب على فكر المنطقة وأديها».

ونلاحظ الحماسة في إطلاق الأحكام لدى هذا المتأدب وإشارته إلى الإهمال في تلقي أدب الخليج، والإصرار على «التعقيم» مما يستدعي مناقشة مستفيضة له.

ونحن بدورنا لم نشأ الاستقصاء والوصول إلى أحكام وإنما هي إثارة الحوار حول قضية مهمة تتصل بمتابعة النقد العربي للأدب الكويتي.

٣- مقدمة ثالثة

في سجل بين الأدباء والنقاد مع إشكالية الاهتمام بما أبدعه الشعراء والكتاب في الكويت لابد من معرفة الوجه الآخر للقضية وهو علاقة هذا الإنتاج الأدبي بالوعاء الذي يحمله إلى المتلقي وإلى الناقد البعيد جغرافياً عن الكويت.

كانت مطبعة المعارف أول خطوة في الطباعة على أرض الكويت، وذلك أواخر ١٩٤٧ وبدأت نشاطها ١٩٤٨، لكنَّ احتياجات المدارس لم تدعها تمارس دورا في استيعاب التطلعات الصحفية والأدبية لذلك استمرَّ المثقفون والأدباء الكويتيون في حمل أعمالهم إلى المطابع وإلى الصحف والمجلات في الأقطار العربية (سوريا، لبنان، العراق، مصر) فقد صدرت مجلة البعثة (١٩٤٦) في القاهرة، وطُبعت مجلة الإيمان في لبنان (١٩٥٢) وطبع أول كتاب يضم مجموعة مقالات (مقالات في الأدب والحياة لفاضل خلف - ١٩٥٦) في القاهرة، وطبع ديوان خالد الفرّج بدمشق (١٩٥٤) وعدد من دواوين محمود شوقي الأيوبي بالقاهرة (الموازين، هاتف من الصحراء، الأشواق، رحيق الأرواح - بين ١٩٥٣ و١٩٥٥).

نلاحظ أنَّ النتائج الشعرية حتى نهاية الخمسينيات لم تجمعها كتب إلا ما كان من ديوان خالد الفرّج وبعض دواوين محمود شوقي الأيوبي وما جمع من شعر فهد العسكر (فهد العسكر حياته وشعره لعبدالله زكريا الأنصاري)، ونضيف إلى هذا مجموعة فاضل خلف القصصية (أحلام الشباب - ١٩٥٥) وأقصوصة نشرها فرحان راشد الفرّحان في كتيب (الأم صديق - ١٩٥٠).

دأب الشعراء والكتاب الكويتيون منذ أواخر أربعينيات القرن العشرين على نشر قصائدهم وقصصهم ومقالاتهم في المجلات العربية (في القاهرة وبيروت والبصرة وينفاد: الرسالة، الكتاب، الأديب، العرفان، الحرية...)، وفي المجلات الكويتية التي احتضنت المواهب الجديدة إضافة إلى المخضرمين. فقد كانت مجلة البعثة (١٩٤٦)، رئيس تحريرها عبدالعزيز حسين) سجلاً للقدر الأكبر من قصائد أحمد العدوانى وقصص فهد الديوري وجاسم القطامي وأشعار عبدالمحسن الرشيد ومقالات عبدالعزيز حسين وعبدالله زكريا الأنصاري، وتجارب حمد الرجب المسرحية الأولى. ونذكر من مجلات الخمسينيات «كأظمة» (١٩٤٨، رئيس تحريرها أحمد السقاف) ومجلة «الرائد» التي أصدرها نادي المعلمين (١٩٥٢) وعرفت أطواراً، ومجلة «الإيمان» الصادرة عن النادي الثقافي القومي «أحمد السقاف وأحمد الخطيب وآخرون - ١٩٥٢» ومجلة «الإرشاد» - ١٩٥٢ ومجلة «الفجر» - ١٩٥٥، ومجلة «الشعب» - ١٩٥٧ و«الفكاهة» - ١٩٥٠.

وقد ثمر معظم تلك المجلات فلم يعمّر طويلاً ولئن استمرت مجلات أمداً أطول من أخرى، لقد كانت تتوقف ثم تعود وتتحوّل من مجلة إلى صحيفة، ولم تعرف الصحافة الانتظام إلا بعد الاستقلال (يونيو ١٩٦١) واثّر ذلك انفتحت الحلبة أمام الإبداع الكويتي والعربي واتسعت.

إن تفرّق الأعمال الأدبية في الصحف والمجلات يجعلها بعيدة عن الأنظار المتأملّة والقاصدة إلى درس وتحليل، فالدورية المحلية لا توزّع في البلدان العربية، و الصحف

العربية، وكذلك المجالات لا تبرز الشاعر أو الكاتب الكويتي في غمرة صفحاتها، ويظل الكتاب، ديواناً أو مجموعة قصصية أو مسرحية، هو الأقدر على تقديم نتاج يتحرك محافظاً على زخم يغري بالقراءة والمتابعة ويحرض على النقد، وأما السعي وراء أعداد متفرقة من الصحف وضم المشتت على الرفوف فلا يمارسه إلا باحث يحصل العلم أو صاحب مشروع - كالذي كان من الدكتور محمد حسن عبدالله (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - ١٩٧٣).

وإذا ما تتبعنا عدداً من الأسماء التي أسهمت بأعمالها في الأربعينات والخمسينات فسوف ندرك المفارقة. فقد طبع الديوان الأول لأحمد مشاري العدواني سنة ١٩٨٠: «أجنحة العاصفة» وطبع ديوان عبدالحسن الرشيد «أغاني ربيع» في مطلع السبعينيات، ولم تجمع قصص فهد الدويري إلا في ١٩٨٤ «شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري حياته وآثاره»، علي يد خالد سعود الزيد. ولم تضم دفئا كتاب ما كتبه حمد الرقيب من أعمال مسرحية، فهي، وإن تكن قليلة، لها دور ريادي في التأليف المسرحي وفي رؤيتها - «خروف نيام نيام» و«من الجاني» ومهزلة في مهزلة» والآخرى بالمشاركة مع أحمد العدواني - ولولا أن خالد سعود الزيد جمعها مع أعمال أدباء آخرين (أدباء الكويت في قرنين) لما بقيت بين أيدي الدارسين، والأكثر إدهاشاً هو أن شاعراً من الرعيل الأول، هو عبدالله زكريا الأنصاري، لم يجمع شعره مع أنه عني بطباعة أشعار الآخرين، وأما علي السبتي الذي نشر شعراً منذ ١٩٥٥ فقد طبع ديوانه الأول «بيت من نجوم الصيف» سنة ١٩٦٩.

ونعمد إلى سرد سريع يطلعنا على ظهور الأعمال الأولى المطبوعة للأدباء سواء المحدثون والمخضرمون، فلعله يضيء إمكانية تواتر النقد مع هذا النتاج خاصة ما كان منه في «عيون عربية» و«مواطن بعيدة»:

- عبدالله سنان «نفحات الخليج» - ١٩٦٤، سعاد الصباح «ديوان من عمري» -

١٩٦٤ ومحمد الفايض «مذكرات يحار» - ١٩٦٢ وعلي السبتي «بيت من نجوم الصيف» -

١٩٦٩ وإسماعيل فهد إسماعيل «مجموعة قصص: البقعة الداكنة» - ١٩٦٥،

- خالد سعود الزيد «صلوات في معبد مهجور» - ١٩٧٠، فرحان راشد الفرحان

«قصص: سخریات القدر» - ١٩٧٢، سليمان الشطي «قصص: الصوت الخافت» - ١٩٧٠،

فاطمة يوسف العلي «رواية وجوه في الزحام» - ١٩٧١، سليمان الحزامي «مسرحية مدينة

بلا عقول» - ١٩٧١ وسليمان الخليفي «قصص: هدامة» - ١٩٧٤ ويعقوب الرشيد «سواقي

الحب» - ١٩٧٤ ويعقوب السبيعي «المنقوط إلى الأعلى» - ١٩٧٩ وخليفة الوقيان

«المبحرون مع الرياح» - ١٩٧٤، وليلى العثمان «قصص: الرحيل» - ١٩٧٠.

- أحمد العدواني «أجنحة العاصفة» - ١٩٨٠، عبدالمزيب السريغ «مسرحية: ضاع

الديك» - ١٩٨١، وقصص: دموع رجل متزوج» - ١٩٨٥، أحمد السقاف «ديوانه» - ١٩٨٦،

عبدالله العتيبي «مزار الحلم» - ١٩٨٨، وليد الرجيبي «قصص: تعلق نقطة تسقط طوق» - ١٩٨٣.

وتتداح دائرة الأعمال وتتوالى الأسماء المبدعة (نجمة إدريس، منى الشافعي، سالم عباس خداده، إبراهيم الخالدي، حمد الحمد، طالب الرفاعي، جنة القريني، غنيمة زيد الحرب، طيبة الإبراهيم...) وههنا لا نحصى وإنما نقدم حركة لظهور الدواوين والقصص والمسرحيات في خط تصاعدي من الخمسينيات إلى وقتنا الراهن (٢٠٠١) ليكون بعضاً من الحوار حول النقد الذي قارب هذا النتاج أو تباعد عنه.

ثمة نقطة لا بد من الإشارة إليها وهي أن الكويت، رغم طاقات النشر التي تسارعت وتأصلت لديها في رسالة ثقافية عربية منذ إنشاء مجلة العربي (١٩٥٨) ثم سلسلة المطبوعات الدورية (عالم الفكر، من المسرح العالمي، عالم المعرفة، الثقافة العالمية، مجلة العلوم، مجلة الكويت)، لم توظف مؤسساتها وما تنتجه من جهد ثقافي لتوسيع انتشار الإبداع الكويتي في مختلف الأنواع الأدبية، وقد تكون الروح الغيرية ونكران الذات وراء هذا المسلك ورسم حدود المطبوعات وأهدافها العربية في التناول أو العالمية والإنسانية في التفاعل الحضاري والثقافة، لكن أصواتاً كثيرة تطالب بأن يعضد جسر بين الأدب الكويتي والقارئ العربي من خلال الهيئات والمؤسسات الرسمية أو الشعبية المنظمة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وزارة الإعلام، مؤسسة التقدم العلمي، رابطة الأدباء...)، ونلاحظ استدراك عدد من الأدباء الكويتيين الموقف من خلال طباعة أعمالهم في العواصم العربية التي تيسر وصولها عبر شبكات التوزيع ودور النشر في الوطن الكبير (دمشق، بيروت، القاهرة).

٤- مشروع دراسة الأدب الكويتي في عيون عربية

إننا نرسم خطة عمل قائمة على استيعاب ما قدّمه النقد في الوطن العربي حول أدب الكويت، سواء في كتب مستقلة أو في الدوريات المتخصصة والمجلات الثقافية. ولهذه الغاية لا بد من تكليف من يستكمل استقصاء ما كتب ونشر في العواصم والحواسر العربية، وذلك نظراً لغياب التصنيف الشامل في موقع واحد لما تصدره المؤسسات والوزارات ودور النشر. وتظل حصيلة الإحصاء، الإيجابية والسلبية، ضرورية للخروج بتقرير لواقع عربي في النقد والاتصال والتواصل قد لا يكون ساراً ولا موازياً للكلمات اللامعة المجاملة. وقد نجد نمواً مبشراً في بعض الزوايا مما يمكن تشجيعه ليُطرد ويغدو أداة لمعرفة الذات، ولعلنا لا نختلف على أهمية تتبع حيوية النقد مع مسار الأنواع الأدبية في أرجاء الوطن العربي، ذلك أن تعدد الرؤى الناقدة تكشف المزيد من خصائص العمل الإبداعي وإشكالاته، وقد يكمن فيها شيء من الخلاص المنشود لما يعتري المساحة الأدبية الواحدة من خصومة أو اشتجار الجزئيات الهامشية للحياة

بجلال الخلق الفني وآفاقه. ولا ننسى في خضم الحماسة لهذه القيم في النقد العربي لأدب إقليم عربي أن ثمة مصاعب تنتظر المناقشة لتجاوزها في طريقة تعامل الناقد العربي مع إبداعات عربية.

إن استثمار المادة النقدية العربية للأدب الكويتي لن يكون فعالاً إلا إذا تناظرت الجوانب التحليلية للنقد والنقاد مع الجمع المنهجي العلمي في ذلك الإحصاء والتوثيق، ونحن نذكر محاور العمل وطرائق النظر فيها:

- المحور الأول هو: مادة النقد

ويتفرع النظر في هذا المحور إلى عدد من الزوايا:

أ- الوعاء الخارجي والإطار التنظيمي للنقد وفيه نتابع: الكتاب الذي يصدر عن دار نشر أو مؤسسة ثقافية رسمية أو أهلية أو جامعية، ثم نجد البحوث التي يطلبها لقاء أدبي في المؤتمرات والملتقيات والندوات في مناسبات علمية، أو تذكارية تكريمية، وغالباً ما يكون بحثاً مطولاً أو هو يفوق المقالة الموجزة - وإن تكن تخصصية - وقد تجمع بحوث عدة في مصنف جماعي مختلف في طبيعته المتعددة عن الكتاب الواحد لمؤلفه الأخذ بمنهج خاص ووجهة نظر تستغرق عملاً لأديب أو ظاهرة أدبية، ثم تقف عند المقالة النقدية الموزعة على درجات في حجمها وعمقها وطبيعتها الدورية: متخصصة أو ثقافية. وهنا تتفرع الكوة الضيقة للنقد لتعمل بين جوانبها التحليل المنهجي المعياري، والعروض المفسرة بألوان لها، ولا شك في أن النقاش يتيح الوصول إلى تحديد لا يففل الفاعلية لدى المتلقي في كل الدرجات، لأن الأدب إنما يسمى إلى جمهوره وكل ما يمينه إنما هو نقد مع حفظ المقام والتراتب.

ب - علاقة النقد بالجال أو النوع الأدبي: الشعر الفنائي، والقصة والرواية، والمسرحية والمقالة. قد يلتبس شأن المسرحية نصّاً أدبياً، والمسرح - عرضاً - له خصوصيته ومقوماته، ومن ثم سيتنوع النقد ويمتاز في كل جانب.

ج - العمق والمنهجية العلمية سواء في تناول المواقف والتجارب الشعورية أو الظواهر الأسلوبية والبنية الفنية، وكذلك يقتضي الأمر تحديد النقد الشمولي للشاعر أو لعدد من الألوان والحقول في التجربة الشعورية أو قطاعات الحياة في المسرح والقصة والرواية. ويبقى الالتفات إلى تناول الصحفي الذي يقترب من غائية النقد وذلك العابر في تعريف سريع.

وقد نفرّع جانباً يؤكد العلمية أو يبين البعد عنها بأسلوب المجاملة والتعاطف غير المتوازن مع القيم المشتغل عليها النص الأدبي.

د - تحديد موطن النشر أو إذاعة البحث على الملأ في الكويت أو في واحدة من حواضر الخليج والجزيرة العربية أو في حاضرة عربية.

- المحور الثاني ويهتم بالنقاد

ويبحث هذا المحور في الزوايا التالية:

أ- طبيعة مواقع النقاد: الأكاديمية في الجامعات والمعاهد، أو الثقافية في الساحة الأدبية وحتواتها الإعلامية التي تفرض تمحيصاً للأجواء الصحفية وما يحيط بها من مؤثرات توجه أحياناً اختيار العمل ومستوى التناول.

ب- المواطن الإقليمية لهؤلاء النقاد - وهنا نؤكد وحدة الوطن الكبير إلا أننا نشير إلى تنوع في البيئة يفني ويثري الكيان العربي الواحد - وانعكاس الثقافة المميزة فيها والقدرة على كشف رؤى أو قراءات متعددة للنصوص الإبداعية المدروسة؛ الخليج العربي والجزيرة، ثم سائر أرجاء الوطن العربي.

ج- علاقة النقاد بالكويت: هل هم ممن أقاموا في الكويت إقامة عمل ومعايشة وهم كان ذلك؟ أو هل ان معرفة كل منهم بالكويت - إضافة إلى الاطلاع والقراءة - تمت في زيارة أو مشاركة في منتدى أو ملتقى ومؤتمر، والاحتمال الآخر هو أن يكون متابعا عن بعد من غير اتصال مباشر.

- المحور الثالث:

ويمالغ الأعمال الأدبية الكويتية التي درسها أو عرض لها النقاد العرب، ونتبين في هذا المحور الزوايا التالية:

أ- هل كانت أعمالاً مفردة - أو عملاً واحداً - متباعدة وهل ارتبطت بنقاد أو أكثر؟.

ب- هل تناول النقاد - أو النقاد - هذا العمل الإبداعي وصاحبه في سلسلة بحوث أو مقالات، أو خصص لها كتاب كامل؟.

ج- هل كانت المقالة / البحث أو المقالات تستغرق ظاهرة استغراقاً شاملاً أو أنها تعرض لشيء منها، أي ما المدى الذي يفيد المتلقي تجاه شخصية المبدع وأعماله؟.

٥- وقائع النقد العربي في مسار الأدب الكويتي (١٩٥٠ - ٢٠٠٠)

نقدم رصداً للنقد العربي الذي تناول الأدب الكويتي في خمسين عاماً: شعراً غنائياً وقصة ورواية ومسرحية ومقالة ودرساً نقدياً أو ما يطوف حوله تاريخاً للأدب، ونحترز هنا بالقول إن هذا الإحصاء والتصنيف إجراء أولي سوف نستكملة في استطلاع لما في المكتبات العامة والخاصة لدى الأدباء في الكويت، وكذلك سوف نفيد من إشارات الباحثين العرب ممن طالعوا أعمالاً تضاف إلى السجل الذي بدأنا خطواته الأولى.

إننا نقترح توزيع النقد على تصنيف عام ثم يراعى في داخله تقسيم فرعي فتضع في المقدمة: الكتب النقدية ثم البحوث في المؤتمرات والملتقيات التي انتظمت في الكويت أو في قطر عربي آخر، وبعد ذلك نورد ما ضمته الدورية الأدبية الأساسية في الكويت وهي «البيان» الصادرة عن رابطة الأدباء. وتدرج الكتابات النقدية العربية في تتابع ثلاثي:

- الدراسات التي تمثل تناول المفصل والمستفيض بما يمكن من معالجة القضايا أو التحليل الأسلوبية.
- المقالات القصيرة التي تناولت جانباً محدداً في رؤية الأدباء أو أساليبه الفنية.
- المقالات العامة التي تعرض الكتب والأعمال الإبداعية أو تقدم نظرة مجملية للأدب أو لأعماله.

- الكتب النقدية:

- أيام الكويت، أحمد الشرياصي، القاهرة ١٩٥٣، ط ١.
تناول جوانب من الأدب الكويتي.
- الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، د محمد حسن عبدالله، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٧٣، كتاب: في تاريخ الأدب، تناول البيئة الطبيعية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والمؤسسات الثقافية والعلمية ثم ألقى نظرة على قضية «الأدب الكويتي» وخصص فصولاً للفنون الأدبية النثرية: المقالة، والقصة، والمسرح والمسرحية، وضم الفصل الأخير الحركة الفكرية (نقد أدباء، وفكر اجتماعياً) وأرجأ الحديث عن الشعر والشعراء.
- ديوان الشعر الكويتي، محمد حسن عبدالله، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٤؛
اختار أشعاراً لثلاثة وعشرين شاعراً وشاعرة (٢٣) مع مقدمة في الشعر الكويتي.
- بين القديم والجديد، إبراهيم عبدالرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٢ .
ضم جزءاً عن شعراء كويتيين كان نشر مقالات في مجلة البيان:
- بين التقليد والتطور، فهد العسكر وقيار الوجدان الذاتي، أحمد العدواني وقيار الوجدان السياسي، علي السبتي والتوتر بين الذات والمجتمع، محمد الفايز والتوتر بين الذات والتاريخ، خالد سمود الزيد والخلاص بالإيمان، خليفة الوقيان والبحث عن عالم مثالي.
- الشعر والقومية، محمد حسن عبدالله، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠٠؛
تناول شخصية الشاعر خالد الفرج ضمن دراسة مشتركة لشعراء أربعة من الخليج والجزيرة العربية: خالد الفرج، محمد محمود الزبيدي، عبدالرحمن المعلودة، عبدالله بن علي الخليفي، وأصل الكتاب بحث قدم في ندوة أحمد العدواني في أبو ظبي برعاية مؤسسة البابطين الكويتية.
- الشعر والشعراء في الكويت، محمد حسن عبدالله، دار ذات السلاسل، الكويت ١٩٨٧؛

ضم الكتاب سبعة موضوعات نشر معظمها في مجلة البيان:

- بانوراما الشعر والشعراء في الكويت.

- فهد العسكر بداية الشعر الجديد في الكويت.

- أحمد العدواني شاعر متصوّف في محراب المجتمع.

- خليفة الوقيان يبحر بحثاً عن عالم مثالي.

- عبدالله منان بين الوجدان والتسجيل.

- الفن القصصي في الكويت.

● الحركة المسرحية في الكويت، محمد حسن عبدالله، ط. مسرح الخليج العربي،

الكويت ١٩٨٦:

والكتاب مكون من فصول استلّت من كتاب الحركة الأدبية والفكرية في الكويت مع

إضافات إليها وينقسم إلى دراسة المسرح والمسرحية:

- المسرح (البداية، البواكير، طليعات، المجلس الوطني، فرقة المسرح العربي،

المسرح الشعبي، مسرح الخليج العربي، المسرح الكويتي، الفرق الخاصة والجامعية

والمعهد العالي للفنون المسرحية).

- المسرحية وعرض لأعمال الكتاب: سعد الفرج، صقر الرشود، عبدالعزيز السريع،

ثم محمد النشمي، وعبد الرحمن الضويحي، وحسن الصالح الحداد، وأشار إلى أعمال

أربعة من الكتاب الجدد: خالد عبداللطيف رمضان، مهدي الصايغ، إبراهيم العواد،

سليمان الحزامي.

● القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، وليد أبو بكر، كاظمة للنشر، الكويت ١٩٨٥:

قسم المؤلف كتابه إلى قسمين واحد عام: المسرح والتغيّر الاجتماعي في الكويت

«حين تدور الأرض، على أبواب العصر، الحركة في السكون، العيون التي ترى، سؤال

حول الآتي» وآخر خاص: القضية الاجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السريع.

● مقالات نقدية في الأدب الكويتي الحديث، سعيد فرحات، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ .

● ليلى الميثمان: رحلة في أعمالها غير الكاملة، عبداللطيف الأرنؤوط، الندوة

الثقافية النسائية، دمشق ١٩٩٦.

تأول المؤلف عدداً من الروايات والمجموعات القصصية في فصول حملت العناوين

التالية: ليلى الميثمان ومأساة الفتاة الشرقية، ليلى الميثمان ومعاناة المرأة الخليجية،

الحرية الإنسانية في «المرأة والقطة» التجليات النفسية في «في الليل تأتي العيون»،

الحب والحلم والموت في «الرحيل»، التجربة والمعاناة في «الحواجر السوداء».

● فراعنة مسافري في شعر سعاد الصباح، د. محمد التونسي، شركة النور ط٢،

١٩٨٧، لبنان.

- عزف على أوتار مشدودة: دراسة في شعر سعاد الصباح، د. نبيل راغب، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣.
- سعاد الصباح شاعرة الانتماء الحميم، فضل الأمين، شركة النور، بيروت ١٩٩٤.
- الغيب والمجسد، د. مصطفى الضبيح، دراسة في قصص سليمان الشطي، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠٠.
- أحمد السقاف شاعر القومية، د. مختار أبوغالي، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠١: دراسة للشاعر وشعره ومختارات من أعماله.
- فاضل خلف هاجس الريادة والحقول المفتوحة، د. فايز الداية، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠١: دراسة لسيرة الشاعر والكاتب وتاريخ وتحليل لأعماله مع مختارات شعرية ونثرية. أما الكتب التي تناولت الأدب الكويتي كجزء من تكوين أشمل في الخليج العربي أو على امتداد الوطن الكبير:
- القصة المفسرة في الخليج العربي، د. إبراهيم عبدالله غلوم (دراسة تاصيلية وتحليلية للقصة القصيرة في الكويت والبحرين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢، عمان - بيروت ٢٠٠٠ (وكانت طبعت أول مرة في مطلع الثمانينات).
- المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠: ألفرد المؤلف جانباً للتجربة المسرحية الكويتية وعرض لنصوص عدد من المسرحيات.
- المسرح الخليجي وتأثره بالمسرح العربي والعالمي، د. محمد حسن عبدالله، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٦.
- تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د. ماهر حسن فهمي، دار قطري بن الفجاءة، قطر النوحة، ط ١، ١٩٨١:
- عرض المؤلف لعدد من الشعراء الكويتيين في مراحل تطور الشعر في الخليج العربي وخص بالذكر الفصل: صقر الشبيب ومحمد الفايز.
- أقلام خليجية، حافظ محمود، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨١: فيه حديث عن عدد من الشعراء في الكويت.
- ٢ - البحوث النقدية المشاركة في ملتقيات أو ندوات عن الأدب الكويتي التي صدرت في كتب تذكارية أو أعداد خاصة للمجلات المتخصصة:
- عبدالعزيز السريع وصقر الرشود وتجربة الكتابة الجماعية، الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن، الكويت ١٩٨٨ (أصدرت الكتاب فرقة الخليج العربي).

- الكتابة المسرحية عند عبدالعزيز السريع، عبدالكريم برشيد، مسرح الخليج العربي في ربع قرن، الكويت ١٩٨٨.
 - هاجس الرحيل والموت والغربة عند العدوان، ليلي السائح، الكتاب التذكاري في ذكرى الشاعر أحمد مشاري العدوان، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٣.
 - الرسم بالوان ضبابية: دراسة في بناء الصورة عند العدوان، الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٣ (تحول البحث إلى كتاب مستقل فيما بعد).
 - السمادير ومدخل للعدواني، دمختر أبوغالي، الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء الكويت، ١٩٩٣ (تحليل قصيدة سمادير لأحمد مشاري العدوان).
 - أسس تقييم الشعر عند العتيبي، د محمد حسن عبدالله، الكتاب التذكاري في ذكرى الشاعر عبدالله العتيبي، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٦.
 - الشعر الكويتي دراسة في البيئة، د محمد مفتاح، الكتاب التذكاري لعبدالله العتيبي، رابطة الأدباء ١٩٩٦.
 - أنغام التفاض: قراءة نقدية في الشعر الكويتي المعاصر، دمختر أبوغالي، الكتاب التذكاري لعبدالله العتيبي، رابطة الأدباء ١٩٩٦.
 - الشعر الكويتي وتجربة الاحتلال: تحديدات أولية، د. نعيم اليافي، الكتاب التذكاري لعبدالله العتيبي، رابطة الأدباء ١٩٩٦.
 - الشاعر خليفة الوقيان، الأصالة وإشكاليات المعاصرة، د. علوي الهاشمي، كتاب ندوة أحمد العدوان في أبوظبي، البابطين ١٩٩٦، طبع ١٩٩٨:
 - دراسة للشاعر الكويتي ضمن ثلاثة شعراء من الجزيرة والخليج العربي: (أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي).
 - خالد الفرج في دراسة ضمنت أربعة شعراء من الجزيرة والخليج العربي في ندوة أحمد العدوان، أبوظبي ١٩٩٦، تحولت إلى كتاب أصدرته رابطة الأدباء في الكويت وقد ذكرناه بين الكتب وعنوانه: الشعر والقومية، د. محمد حسن عبدالله.
 - بحثان حول القصة والرواية وقد جمعا من ملتقى «القصة والرواية في الكويت» والنشر في مجلة البيان، وهذا التنبه ضروري في تحليل للعلاقة بين الناقد والمادة الأدبية ودور الوسيط في التحريض على الإنتاج النقدي.
 - البحث عن أفق اتجاهات الرواية الكويتية، د محمد المنسي قنديل، ملتقى القصة والرواية الكويتية، رابطة الأدباء ١٩٩٤.
 - بنية القصة القصيرة الكويتية، محمد جمال ياروت، ملتقى القصة (مقاربة منهجية لبعض مشكلات البنية والأسلوب)، ملتقى القصة والرواية، رابطة الأدباء ١٩٩٤.
- ج - النقد في مجلة البيان:
من العام ١٩٦٦ إلى ١٩٩٠:

الدراسات:

- عبد الرزاق البصير مفكراً وناقداً ومسامراً (في كتابه تأملات في الأدب والحياة). (البيان ع ٤، ع ٢٥، محمد جابر الأنصاري).
- الشعر الكويتي الحديث، د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، مجموعة دراسات حول فهد العسكر، أحمد العدوان، علي السبتي، خالد سمود الزيد، خليفة الوقيان، وقد تحولت إلى جزء من كتاب ذكرناه مع النقد في الكتب. (البيان الأعداد: من ٦٧ حتى ٧٣).
- مقدمة في الشعر الكويتي، د. محمد حسن عبدالله، (البيان ع ٩٧).
- هوامش على شاعر كويتي، د. محمد حسن عبدالله، (البيان الأعداد: ١٠٩، ١١٠، ١١١).
- أحمد السقاف الشاعر القومي، د. محمد حسن عبدالله، (البيان ع ٢٤٩، ع ٢٥٠).
- أحمد السقاف شاعر الفطرة الصافية، د. يوسف عز الدين، (البيان ع ٢٦١).

المقالات النقدية المتخصصة القصيرة:

- الاتجاه القومي في الشعر الكويتي، د. توفيق الفيل، (البيان ع ١٤٨).
- الثالث، عشاق حبيبة (مسرحيتان) لحسن يعقوب العلي، د. محمد حسن عبدالله (البيان، ع ١٤٥).
- صقر الرشد والأدب الشعبي، د. محمد رجب النجار، (البيان ع ١٥٨).
- المرأة والقطعة للكاتبة ليلى العثمان (قصص) د. محمد حسن عبدالله، (البيان ع ٣٣٧).
- الرمز التراثي في قصيدة تسايح لخليفة الوقيان، د. مختار أبوغالي، (البيان، ع ٢٤٩).
- صورة المرأة في قصص ليلى العثمان، علي عبدالفتاح، (البيان، ع ٢٦١).
- شعراء من الكويت، أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٨٢).
- ليلى العثمان وعالمها القصصي، شوقي بدر يوسف، (البيان ع ٢٨٢).
- الرومانسية الصوفية في شعر خالد سمود الزيد، د. فوزي عيسى، (البيان، ع ٢٨٢).
- خالد سمود الزيد بين الجمع والبحث، معجوب موسى، (البيان، ع ٢٨٢).
- هذامة (قصة) سليمان الخلفي، محمد حسن عبدالله، (البيان، ع ٩٩).
- المقالات العامة وعروض الكتب والدواوين:
- ديوان نفعات الخليج لعبدالله سنان، د. محمد عبدالمنعم خفاجي - (البيان، ع ٩).
- مع كتاب (أدباء الكويت في قرنين) لخالد سمود الزيد، عبدالستار فراج - (البيان، ع ١٤).
- عرض كتاب (أدباء الكويت في قرنين) لخالد سمود الزيد، خليل هندواوي، (البيان، ع ٣٤).

- مع كتاب (أدباء الكويت في قرنين) لخالد سعود الزيد، أحمد عطية أبو مطر، (البيان، ع ٤٠).
- رأي (شمري) في ديوان (صلوات في معبد مهجور) لخالد سعود الزيد، خالد فوزي عبده (البيان، ع ٥٨).
- عرض كتاب (فهد المعسكر حياته وشعره) لعبدالله زكريا الأنصاري، رضوان إبراهيم، (البيان، ع ٦٠).
- مع ديوان (صلوات في معبد مهجور) لخالد سعود الزيد، فاروق شوشة، (البيان، ع ١٨٥).
- كتاب (عبدالله سنان) خالد سعود الزيد وعبدالله العتيبي، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٠٤).
- كتاب (الحركة الشعرية في الخليج العربي) للدكتورة نورية الرومي، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ١٨١).
- كتاب الأوراق لأحمد السقاف، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٠٢).
- كتاب (القضية القومية في الشعر الكويتي) للدكتور خليفة الوقيان، د. سمير نجيب اللبدي، (البيان، ع ١٤٦).
- عرض كتاب (مقالات في الأدب الكويتي) للكاتب اللبناني سعيد فرحات، د. حسن فتح الباب، (البيان، ع ٢٠٦).
- عرض ديوان (مسافات الروح) ليعقوب السبيعي، حارث طه الراوي، (البيان، ع ٢٣٩).
- مع ديوان أحمد السقاف، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٥٣).
- جولة في أدب فاضل خلف، عبدالمليم رسلان (البيان، ع ٢٧١).
- عرض ديوان (الصمت مزعمة الظنون) ليعقوب السبيعي، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٨٧).

ب- بعد ١٩٩١

الدراسات:

- البحث عن أفق اتجاهات الرواية الكويتية، د. محمد المنسي قنديل، (البيان، ع ٢٩٤).
- بنية القصة القصيرة الكويتية (مقاربة منهجية لبعض مشكلات البنية والأسلوب) محمد جمال باروت (البيان، ع ٢٩٤).
- جنة القريني في حدائق الذهب، د. حسن فتح الباب (البيان، ع ٢٠٦ و ع ٣٠٧).
- وقائع في مواجهة التطور: دراسة في قصص سليمان الشطي، د. فايز الداية، (البيان، ع ٢٣١).

● دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان، دفايز الداية، (البيان، ع ٢٤٢).

المقالات المتخصصة القصيرة:

● التضمين والتناص في ديوان مزار حلم (لعبدالله العتيبي)، دحسب فتح الباب، (البيان، ع ٢٩٨).

● علي السبتي من رواد التجديد في الشعر الكويتي، د أحمد علي محمد، (البيان، ع ٢٩٨)

● الشاعر يعقوب عبدالعزيز الرشيد بين سفارة الشعر وشعر السفراء، عبداللطيف الأرنؤوط، (البيان، ع ٢٩٨).

● الريح عند وليد الرقيب تهزها الأشجار، نجم الدين السمان، (البيان، ع ٢٩٩).

● الحوار والأخر في ديوان (وردة وغيمة ولكن) لسالم عباس، دفايز الداية، (البيان، ع ٢٠٣).

● بدرية ومسحر الواقعية (في رواية وليد الرقيب بدرية)، محمد بسام سرميني، (البيان، ع ٢٠٤).

● دلالات الإبداع في كتابات عالية شعيب، علي عبدالفتاح، (البيان، ع ٢٠٤).

● سعاد الصباح وجدلية الرجل والمرأة، عبداللطيف الأرنؤوط، (البيان ع ٢٠٦).

● طالب الرفاعي والبحث عن القلق، عبدالناصر حسو، (البيان ع ٢٠٧).

● شهيدات الكويت في قلوب شعرائها، د عبدالستار ضيف، (البيان ع ٢٩٣).

● ملاحق القص عند ثريا البقصمي، عبدالكريم المقداد، (البيان ع ٣١١).

● رؤية في المجموعة القصصية (أنا الآخر) لسليمان الشطبي، نبيل سليمان، (البيان ع ٣١٦).

● الحس الوجودي في (أجنحة العاصفة) لأحمد العدوان، حسن فتح الباب، (البيان ع ٣١٧).

● يعقوب الرشيد وثلاثية الحب والطبيعة والفناء، مختار أبو غالي، (البيان ع ٣١٩).

● خليفة الوقيان الإنسان والشاعر، د. نعيم اليافى، (البيان ع ٣٢٢).

● قراءة في ديوان (حصار الريح) لخليفة الوقيان، فيصل خرتش، (البيان ع ٣٢٢).

● دائرة البحر الدلالية عند خليفة الوقيان، دفايز الداية، (البيان ع ٣٢٢).

● حوار مع خليفة الوقيان، نذير جعفر، (البيان ع ٣٢٢).

● تقاصيل ليلى الثمان، محمد إبراهيم الحاج صالح، (البيان ع ٣٢٨).

● تجليات التقابل في ديوان (وعادت الأشعار؛ علي السبتي، طارق سعد شلبي، (البيان ع ٣٢٨).

● المقاربة النقدية عند سليمان الشطبي، د. نعيم اليافى، (البيان ع ٣٢٩).

- سليمان الشطي وحكمة الثقافة، د. نعيم اليافي، (البيان ع ٢٣١).
- ملامح القمص عند سليمان الشطي، عبدالكريم مقداد، (البيان ع ٢٣١).
- (إيكاروس) النص والتجريب (دراسة لمسرحية وليد الرجب إيكاروس)، د. هانيز الداية، (البيان ع ٢٣٩).
- (بحيرة) العدوان في النقص (دراسة قصيرة لأحمد العدوان)، د. أحمد علي محمد، (البيان ع ٢٣٩).
- علي السبني (وعادت الأشعار) دراسة المجموعة الشعرية، رشيد يحيوي، (البيان ع ٢٣٦)

● تعقيب على وقائع النقد في مجلة البيان

أ- قممنا أعداد مجلة البيان على مرحلتين الأولى من بداية صدورها ١٩٦٦ حتى ١٩٩٠ والأخرى ما بعد ١٩٩١ حتى ٢٠٠٠ ذلك أن حدث الغزو ثم التحرير رافقهما اهتمام عربي بالكويت وبتأجها الثقافي والأدبي، ويمكن رصد حركة مميزة في هذا الإطار، ولعل الدراسة المفصّلة توضح الوعي النقدي والفكري واتجاه العلاقات بين النقاد والأدباء العرب والأدب الكويتي.

ب- كانت الفهارس في القسم الأول معينة على الاطلاع ورصد الجهد النقدي في «البيان» لذلك فالإحصاء شامل ههنا، أما القسم الآخر فلم تنظم فهارسه ولم تدخل أعداد من المجلة في تتبعنا، لذلك فهذا عمل غير مكتمل، لكنه يقدم شريحة واسعة سوف تستكمل فيما بعد.

ج- خاضت مجلة البيان تجربة جديدة بالنأمل لم يتح لها تصنيفنا للدراسات والمقالات أن تبدو جلية، ذلك أن تعاوناً جمع القائمين على تحرير المجلة في رابطة الأدباء وصحيفة «الأسبوع الأدبي» التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق فأنجز ملفان يضممان عدداً من المقالات والدراسات النقدية:

- الأول منهما حول الشاعر الدكتور خليفة الوقيان (البيان ع ٢٢٢ / مايو ١٩٩٧) وشارك فيه كتاب سوريون هم: د. سمر روجي الفيصل ود. نعيم اليافي ود. هانيز الداية والأديب عبدالكريم المقداد، والأديب محمد بسام سرميني، ومن الكويت: الأديب إسماعيل فهد إسماعيل.

- والثاني حول الأديب والناقد الكويتي الدكتور سليمان الشطي (البيان ع ٢٣١ / شباط، فبراير ١٩٩٨) وقد شارك فيه من سورية: د. نعيم اليافي، ود. هانيز الداية، والأديب عبدالكريم المقداد، والأديب محمد بسام سرميني ومن الكويت الأديب إسماعيل فهد إسماعيل.

إضاءات

١- يمكن أن نطرح تساؤلات لتشكل مع الإجابة مفاتيح نحيط من خلالها بهذا النتاج النقدي العربي للأدب الكويتي إذا ما تم لنا قدر أكبر من الاستقصاء الذي يوسع دائرة الإنصاف لهؤلاء النقاد ويؤكد أحكاماً تطلق وتتطلب خطوات غير التي رأينا أو حركة عميقة لا تكتفي بالسطح تجول حوله:

● هل شكّلت أعمال للنقاد - العرب - مشروعاً نقدياً واضح الأهداف تجاه الإبداع الأدبي في الكويت؟ أي هل نرى فيها تكامل النظر في نوع أدبي (غنائية الشعر، القصة والرواية، المسرحية، المقالة) سواء جاء هذا في جهد ناقد واحد أو مجموعة من النقاد؟

● هل كان الأدب الكويتي ميداناً لتطبيقات نقدية لمذاهب ورؤى حديثة رغبة في تطوير الأداء الأسلوبي أو تحديث في إدراك التفاعل بين الإبداع والمستقبل؟
● إلى أي مدى كان الناقد يتطلع إلى الأديب والشاعر في توجهه النقدي - وهذا مرتبط كذلك بشمول تناول لعدد من الأعمال، وعمق التحليل بفصوص في التفاصيل والوشائج - وأين موقع القارئ العادي من الرسالة النقدية؟

● كيف استخدم المنهج المقارن في دراسات النقاد الذين قدّموا تحليلاتهم بالتوازي أو بالتقاطع بين نصوص الأدب الكويتي وشخصيات الأدباء من جهة والنتائج الأدبي في الخليج العربي والجزيرة أو في الوطن العربي وبيئاته من جهة أخرى؟

٢- تستوقف جهود الدكتور محمد حسن عبدالله النقدية من يبحث في أدب الكويت، فقد ثابر على متابعة الأعمال الإبداعية الفكرية منذ ستينيات القرن العشرين حتى مطلع القرن الجديد، وقدّم نتاجاً غزيراً بين المقالة والبحث والكتاب، وكان يفيد من التفاعل بينها فالمقالات وبعض الدراسات تغدو كتباً، وتتنامى بعض الفصول في الكتب بإضافات لتؤول إلى كتب، وكانت له محاولة تأريخ الأدب في الكويت في كتابه «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» سنة ١٩٧٣ الذي اشتمل على الإطار الجغرافي والسياسي والفكري والثقافي وعلى الأنواع الأدبية النثرية، وبعد ذلك ضم مقالات وبعوثاً حول الشعر في مصنف، واختار نصوصاً للشعراء في مصنف آخر، وكان المنتظر إتمام المشروع وكذلك متابعته في المراحل التالية، ولعل وقوفه عند المسرح كان الأكثر تفصيلاً عندما طوّر الفصل الخاص به في «الحركة الأدبية والفكرية» وتوّعت دراساته بين التحليل الفني لزوايا أسلوبية (الصورة عند أحمد العدواني) والمقارنة بين الأدباء في الخليج العربي والجزيرة، ولا شك أن إقامة الدكتور محمد حسن عبدالله في الكويت سنوات طويلة أتاحت له معايشة النشاط الإبداعي والثقافي، وفتحت له تجربته المزدوجة في الإبداع والنقد آفاقاً متنوعة سوف تقال حديثاً وافياً في دراسة النقد العربي للأدب في الكويت، وكانت رابطة

الأدباء قد أصدرت عدداً من مجلة البيان فيه عرض لتجربة الدكتور محمد حسن عبدالله (البيان ع ٢٥٤ / سنة ١٩٨٧).

٢- لعل ما قام به الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في الدرس المقارن يمثل حالة متميزة فهو طبق التحليل الاجتماعي والفكري مع التناول الفني للقصة القصيرة في الكويت والبحرين في كتابه «القصة القصيرة في الخليج العربي»، وأفاض في تتبع التفاصيل والوشائج بين الرؤى والبنية الفنية وكذلك قارب بين كتاب القصة القصيرة في المراحل التي عرض لها (البدايات حتى أواخر السبعينات) وإذا ما توبع هذا النهج في العقود التالية فقد يفدو لدينا تبصّر متكامل، وقد بلغ الناقد هنا درجة قادرة على الإيصال سواء لدى الأدباء أو أولئك المتلقين للنتاج القصصي.

٤- اللافت للنظر بروز أسماء من أعطوا قدراً من الاهتمام واستمراراً مما يستدعي تبين مناهجهم وائتلافها واختلافها مع الأعمال النقدية الأخرى منهم د. حسن فتح الباب ود. مختار أبوغالي، أما د. إبراهيم عبدالرحمن فقد توقّف بعد مجموعة من المقالات نشرها في كتاب.

٥- من الظواهر الجديدة فيما بعد ١٩٩١ - ضمن دراسات مجلة البيان ومقالاتها - مشاركة الكتاب الذين لم يعملوا في الكويت أو لم تكن لهم صلات مباشرة بالبيئة الكويتية، وهذه مسألة تقيّد في تتبع مدى وضوح التجربة الإبداعية الكويتية لديهم والمقارنة بمن كانوا أقرب إلى تلك البيئة.

وهنا قد يكون مجدداً أن يدوّن التجربة النقدية عدد من النقاد العرب - مقابل التجربة الشعرية - ولعل زاوية الرؤية والمصاعب والحلول تتورّ للنقاد الجدد، وتمثل حالة تناظرها حالات أخرى في بيئات الأدب العربي ونقده بالعيون العربية.

ختاماً نذكر أن هذه أوراق حلقة نقاش وحوار حول «الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب» سيبدأ البحث بعدها ويُستفاد من الآراء وما يستدرك.

أحب الكويت خلال نصف قرن



هذا الكتاب

إضافة إلى القيمة الأكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين للقارئ، عبر صفحاته، أن بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكراً بالتزامن مع مراحل نشأتها الأولى، من خلال عدد من الأنشطة التي قام بها أبناؤها الرواد، والتي عكست عشق الكويتيين للثقافة، الذي تطور مع الزمن والتكنولوجيا، وازدهر مع مظاهر التقدم السياسي والاقتصادي للبلاد في النصف الثاني من القرن الأخير للألفية الثانية. ومع هذه التحولات عرفت الكويت أفواجا من الأدباء والشعراء والمسرحيين والكتاب، كانت لهم إنتاجات متنوعة في كل ميدان من هذه الميادين الإبداعية، فتأثروا بذلك الأدب العربي المعاصر ورفدوا رسالة الكويت في الثقافة العربية برافد جديد يضاف إلى دورها كمركز للنشر الفكري والثقافي، وهو الدور الذي طغى على إسهاماتها الأخرى المكونة لرسالتها الحضارية.

لذا رأى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن الوقت قد حان لينال هذا الإنتاج - المعاصر - حقه من التقييم والنقد والتحليل من منظور النقاد والكتاب العرب عامة، وهذا هو موضوع هذا الإصدار.

المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب
دولة الكويت

Bibliotheca Alexandrina



0651341

